

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
Programa de Doctorado de «Historia y teoría del teatro»



TESIS DOCTORAL

El teatro de los poetas: de poesía y teatro en la Edad de Plata

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Javier Cuesta Guadaño

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II

Programa de Doctorado de «Historia y teoría del teatro»



«EL TEATRO DE LOS POETAS»:
DE POESÍA Y TEATRO EN LA EDAD DE PLATA

DIRECTOR: DR. JAVIER HUERTA CALVO

JAVIER CUESTA GUADAÑO

Madrid, octubre de 2015

*A mis padres,
por su ejemplo constante de vida y de trabajo.*

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?

(Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*)

Mas en la caja de música se está moliendo ya la melodía. Se mueve el telón del teatro de ensueño. Los espectadores aguardan. Un enamorado ha traído una copa de oro, sin ver que, después de todo, había mucha tristeza. O por ello mismo... Beba su buen vino en los momentos dulces, y llore después.

(Rubén Darío, «Melancólica sinfonía, en G. Martínez Sierra, *Teatro de ensueño*)

No sea sólo el teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas.

(Jacinto Benavente, «El teatro de los poetas»)

Pues bien; para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días.

(Pedro Salinas, «El signo de la literatura española del siglo XX»)

ÍNDICE

«EL TEATRO DE LOS POETAS»: DE POESÍA Y TEATRO EN LA EDAD DE PLATA

AGRADECIMIENTOS.....	7
PRÓLOGO.....	15
INTRODUCCIÓN: LA CUESTIÓN DEL «TEATRO POÉTICO».....	20
1. La indeterminación de los géneros literarios.....	20
2. La poesía en verso, el «poema en prosa» y la prosa poética.....	29
3. El «teatro poético» en escena: un «teatro artístico».....	39
4. Las teorías sobre el «teatro poético».....	43
4.1. T. S. Eliot y la crítica anglosajona: el <i>poetic drama</i>	43
4.2. La <i>réaction idéaliste</i> y los estudios sobre el simbolismo.....	49
4.3. Peter Szondi y el <i>lyrische Drama</i>	52
PRIMERA PARTE. LA «POESÍA» EN EL TEATRO EUROPEO DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	
1. Las corrientes idealistas del nuevo teatro.....	57
1.1. Apuntes sobre el naturalismo en el teatro.....	57
1.2. La renovación antirrealista del drama moderno.....	60
2. Hacia una poética del teatro simbolista.....	56
2.1. Las claves teóricas del simbolismo teatral.....	77
2.2. Wagner y el teatro como <i>Gesamtkunstwerk</i> : la crítica de Baudelaire.....	88
2.3. Mallarmé como precursor del drama simbolista.....	95
3. El drama poético-simbolista en su contexto europeo.....	102
3.1. La <i>réaction idéaliste</i> en Francia.....	102
[Rostand, Villiers de l'Isle Adam y Claudel]	
3.2. El teatro de Maurice Maeterlinck y el simbolismo belga.....	109

3.3. Decadentismo y «teatro poético»: Gabriele D'Annunzio.....	127
3.4. El ámbito germánico: Hugo von Hofmannsthal.....	135
3.5. El teatro anglosajón y el simbolismo mítico de W. B. Yeats.....	138
3.6. El teatro simbolista en Portugal: Fernando Pessoa.....	146
4. La puesta en escena del teatro simbolista.....	153
4.1. El Théâtre d'Art y el Théâtre de l'Œuvre.....	154
4.2. La pantomima, la danza y el teatro de marionetas.....	164
4.3. La dirección de escena simbolista: Appia, Gordon Craig y Meyerhold.....	168

SEGUNDA PARTE.

LAS IDEAS LITERARIAS SOBRE EL «TEATRO POÉTICO» EN ESPAÑA

5. Un «viaje entretenido» por las historias de la literatura contemporánea	177
6. El «teatro poético» en la historiografía teatral y en la crítica.....	211
6.1. El lugar del «teatro poético» en las historias del teatro.....	212
6.2. El debate más inmediato sobre la cuestión poética en el teatro.....	232
7. La «teoría teatral» de los poetas y otras aproximaciones.....	241
7.1. Rubén Darío y las artes escénicas.....	333
7.2. Juan Ramón Jiménez y su «teatro infinito».....	333
7.3. El contexto de la poesía modernista: Salvador Rueda.....	333
7.4. Miguel de Unamuno: del «teatro de ideas» al «teatro desnudo».....	333
7.5. Manuel Machado: crítico de teatro.....	333

TERCERA PARTE. DEL «POEMA EN PROSA» AL «TEATRO POÉTICO» EN PROSA:

EL DRAMA MODERNISTA-SIMBOLISTA EN ESPAÑA

8. La recepción de la dramaturgia simbolista: el caso de Maeterlinck.....	277
8.1. Maeterlinck en Cataluña.....	333
8.2. La primera traducción al castellano de <i>La intrusa</i> (1896).....	333
8.3. La crítica sobre el teatro de Maeterlinck.....	333

8.4. Las traducciones españolas del teatro de Maeterlinck.....	333
8.5. La visita de la «Compañía Maeterlinck-Lebanc» (1904).....	333
8.6. Otros estrenos de Maeterlinck en España.....	333
8.7. De nuevo en España: conferencia y recital en Madrid (1916).....	333
9. La reacción idealista en el teatro español de entresiglos.....	313
9.1. Antecedentes de un teatro simbólico: Valera, Pérez Galdós y Ganivet.....	316
9.2. El <i>Teatro fantástico</i> (1892-1905), de Jacinto Benavente.....	322
9.3. El modernismo teatral en Cataluña: Rusiñol y Gual	331
9.4. El ensueño de los Martínez Sierra.....	338
10. La herencia maeterlinckiana en el teatro español hasta 1920.....	346
10.1. <i>La intrusa</i> como modelo de un «teatro de ensueño».....	347
[<i>Tragedia de ensueño</i> (1901), de Valle-Inclán]	
[<i>La dama negra. Tragedia de ensueño</i> (1903), de Pérez de Ayala]	
[<i>Cuento de lobos</i> (1903), de José Carner]	
10.2. Alegoría y personificación simbólica:	
<i>La reina Silencio</i> (1911), de Ramón Goy de Silva.....	352
10.3. Fatalidad costumbrista y supersticiones populares:	
<i>Misterio</i> (1911), de Antonio Zozaya.....	360
10.4. La percepción burguesa del misterio:	
<i>Presentimiento</i> (1916), de Eduardo Zamacois.....	369
10.5. Otros ecos de inspiración maeterlinckiana.....	372
[<i>La Umbría</i> (1919), de Alonso Quesada]	
[<i>Llanura</i> (1919), de Alonso Quesada]	
11. Temas y formas de un teatro poético modernista-simbolista.....	376
11.1. El simbolismo religioso: la espiritualidad modernista en el teatro.....	376
[<i>Teatrillo</i> (1903), de Luis y Agustín Millares Cubas]	
[<i>La redención de Judas</i> [1903] (1919), de Jacinto Grau]	
[<i>La cena de Bethania</i> (1909), de Tomás Morales]	
11.2. Una síntesis de teatro y pintura:	
<i>Guignol</i> (1907), de José Francés.....	410
11.3. Un teatro de fábula: las piezas simbólicas de animales.....	411

[<i>El caballero lobo</i> (1909), de Manuel Linares Rivas]	
[<i>La corte del cuervo blanco</i> (1914), de Ramón Goy de Silva]	
11.4. Dramas sin palabras: de la pantomima a las danzas pantomímicas.....	415
[<i>El libro de las danzarinas</i> (1915), de Ramón Goy de Silva]	
11.5. «Aniñar el espíritu»: del mundo de la farsa al teatro para niños.....	420
[<i>El manantial de la dicha</i> (1920), de Augusto Martínez Olmedilla]	
[<i>El príncipe bohemio</i> (1914), de M. Merino y M- González de Lara]	
11.6. La síntesis dramático-musical:	
[<i>Alma remota. Drama sinfónico</i> (1910), de Antonio G. Linares.....	428
11.7. La influencia de D'Annunzio:	
[<i>La zarabanda de las pasiones</i> (1918), de Rafael López de Haro.....	440
11.8. Apuntes sobre un teatro que no pudo ser:	
dos piezas mitológicas de Bonifacio Pérez-Rioja.....	449
11.9. Una noche de ensueño modernista:	
[<i>Romance pastoril</i> (1908), de Joaquín López Barbadillo.....	454
11.10. Un retablo inédito de textos modernistas:	
[<i>País de abanico. Teatro de ensueño</i> (1912), de Eugenio López Aydillo.	223
12. La poética simbolista del espectáculo en España.....	479
12.1. El «Teatro artístico» (1899) y el «Teatro de los niños» (1909),	
de Jacinto Benavente.....	333
12.2. El «Teatre Íntim» de Adrià Gual.....	333
12.3. Los «Teatros de Arte»: de <i>Alejandro Miquis</i> a Martínez Sierra.....	333
CONCLUSIONES.....	505
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	508

AGRADECIMIENTOS

Mis primeras palabras de agradecimiento han de estar dirigidas al Dr. Javier Huerta Calvo, director de la tesis doctoral, por su magisterio en la realización de este trabajo y en aquellas otras empresas en las que nos hemos embarcado en el curso de estos casi diez años. Debo reconocerle muy sinceramente su infinita paciencia y generosidad con respecto a mi ritmo de trabajo, pues los avatares de la vida no siempre me han permitido cumplir con los plazos convenidos. Tengo que agradecerle también que, desde el primer momento, me ofreciera oportunidades para abrirme camino en este proceloso mundo de la investigación y que me involucrara en sus proyectos confiadamente, como hacen los buenos maestros con sus discípulos.

Asimismo, quiero dejar constancia pública de la ayuda y las palabras de aliento que he recibido por parte de otros investigadores, en diferentes momentos de este proceso, para que la nave llegara a buen puerto. Durante mi estancia en la Queen Mary University of London, gracias a una Beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU), tuve la suerte de conocer a la profesora María Delgado, que me brindó su hospitalidad y me abrió las puertas de las mejores bibliotecas de Londres. Allí conocí también al profesor David George, ahora ya emérito en la Swansea University, con quien compartí varias conversaciones londinenses y madrileñas sobre el teatro de la Edad de Plata. No quiero pasar por alto los sabios consejos que recibí en un curso de verano escurialense del Dr. Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza), quizás el mejor conocedor del «teatro poético» en España; las constantes muestras de cariño y amistad de la profesora Paola Ambrosi (Università degli Studi di Verona), con quien tanto me gusta ir al teatro y hablar de la vida; y las palabras de ánimo del Dr. José Luis García Barrientos (CSIC), con quien tanto aprendí de teoría teatral en la antigua sede del Consejo. Quiero recordar igualmente el cariño de Sylvia Pinillos Lorenzana y José Manuel Ruiz Vila, compañeros de fatigas en el Colegio CEU San Pablo de Montepríncipe, con quienes comparto muchas inquietudes y una ilusionante profesión docente. Finalmente, tengo que dar las gracias de manera muy especial a mis colegas de la Universidad Complutense de Madrid por sus palabras de aliento, sus aportaciones y su confianza en que concluyera este trabajo. Estoy en deuda con el Dr. Francisco Sáez Raposo, con el Dr. Antonio López Fonseca y con el Dr. Emilio Peral Vega. Gracias por vuestra amistad incondicional a lo largo y ancho de estos años. *Ubi bene, ibi patria.*

Deseo agradecer a mis compañeros y amigos universitarios lo mucho que me han apoyado en tantas y tantas jornadas de trabajo en la extinta biblioteca de la cuarta planta del edificio B de Filosofía y Letras de la UCM. Cuando yo redactaba los primeros capítulos de esta tesis, muchos de ellos todavía seguían en las aulas de «la caja de cerillas», así que me regalaron la posibilidad de regresar a ellas y de recordar para siempre que la curiosidad y las ganas de aprender no se acaban nunca. No puedo olvidarme de todo lo que he compartido con Marta Olivas, Ramón Martínez, Pilar Torres, Ana Galán, Oihan Iturria, Marta Torres y Roberto Álvarez.

Por último, debo mostrar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, de una manera o de otra, han realizado una pequeña contribución a esta tesis cada vez que me han animado a seguir caminando sin desfallecer. Entre esas personas fundamentales de mi vida, tengo que dar las gracias a todos mis amigos, especialmente a Isabel Arranz y a Juanjo de la Puente, por tantas cosas como hemos vivido juntos. Y sobre todo quiero dar las gracias a mi familia, a mis padres y hermanos, por su infinita paciencia durante todo este proceso, por saber esperar el momento en que la tesis estuviera terminada, por preocuparse de continuo por el desarrollo de mis investigaciones y por alentarme en todo momento para que este trabajo viera la luz. A ellos está dedicada especialmente esta tesis doctoral.

PROLOGUE

"The Theatre of the Poets": on Poetry and Theatre in the Silver Age is a doctoral thesis on Spanish "poetic drama" at the end of the 19th and outset of the 20th Century. Although the list of plays in the first third of the century increases exponentially, there are still many aspects that are worth investigating in depth or at least examining from other perspectives. One of these and without doubt one of the most relevant, affects the central purpose of this thesis: the relationship between poetry and theatre. Both poetry and theatre were privileged during the Silver Age and did not work in contradiction but rather in close collaboration. The "lyrical signs" that in the words of Pedro Salinas, describes contemporary Spanish literature imposes itself on all other literary genres as an "idealistic reaction" to positivist realism. This influence is determined by the syncretism of an era –"turn of the century", European Symbolism, Modernism in its Spanish incarnation– marked by a profound social, moral, spiritual and aesthetic crisis.

Theatre is no stranger to this process of "poetization" and there are several forms in which the relationship between poetry and drama is manifested as a possibility for renewing the stage. Jacinto Benavente called for poets to join in the task of regenerating the scene –in his famous article entitled "El teatro de los poetas" (1907)– which had major consequences and was backed up by very different playwrights, from Marquina and Villaespesa to Valle-Inclán and García Lorca. However, not all of them took on this need for "poetization" in the same terms and for the most part they proposed a traditional, historical theatre written in verse that rehashed the theatre of the Golden Age and Romantic drama. The theatrical subgenre which has traditionally been identified with this phenomenon is called "poetic drama", but its thematic and formal characteristics, as well as its particular conditions of production, do not correspond to the real depth of poetry's presence in theatre. At the same time, prose also became an expressive vehicle for other dramatic forms, linked to symbolist poetics and much more "poetic" than those that succeeded on stage, but in many cases destined to be "theatre for reading" given the internal and external conditioning factors of the theatrical medium itself. The content of this thesis deals with this form of Modernist-Symbolist "poetic drama" –also known as "lyrical drama" due to its connections to turn-of-century European aesthetics– and its ultimate objective is to confirm an alternative theatricality

that will allow us to critically reformulate the history of our theatre, not just to extend the notion of "poetic drama", but also to accept without prejudice the existence of Symbolist theatre in Spain.

* * *

The Introduction to this thesis establishes THE ISSUE OF "POETIC DRAMA" in order to clearly define the theoretical framework of the investigation. The relationship between poetry and theatre are a faithful reflection of the indeterminacy of literary genres since Romanticism and especially since the end of the 19th Century. Following this line of interpretation, issues as relevant to Symbolist writing as the definitions of poetry in verse "poems in prose" and poetic prose are redefined. After briefly establishing an artistic model for staging these dramatic forms, theories of "poetic drama" are explored from T.S. Eliot and English criticism (*poetic drama*) to the *réaction idéaliste*, studies on Symbolism and Peter Szondi's essential contribution on *lyrische Drama*, which specialists in the area in Spain such as Rubio Jiménez or Hübner amongst others have drawn our attention to.

The first part of the thesis examines the presence of "POETRY" IN EUROPEAN THEATRE AT THE END OF THE NINETEENTH CENTURY AND OUTSET OF THE TWENTIETH CENTURY, given that the aforementioned phenomenon of "poetization" of drama constitutes one of the most important forms of renovation in contemporary European theatre. Coinciding in time with Zola's theories on Naturalism in theatre, the "turn-of-century" crisis imposed a genuine ideological, aesthetic and spiritual renovation struggling against the mimetic representation of reality which was questioned by the great figures of European theatre: Ibsen, Chekhov, Hauptmann, Strindberg and Maeterlinck. With virtually no continuity since the Romantic era, this period also sees the coining of Baudelaire's theory of *correspondances* –supported by the preceding tradition of Wagner's "total" opera– and Mallarmé's ideas on the unrealisation of the stage or the triumph of the imagination as the scenery for an ideal hypothetical drama. The first process of "retheatricalization" took place during the Symbolist movement throughout Europe, characterised by an "idealisation" –in verse and mostly in prose– and search for new forms of artistic expression such as painting or music; old stage practices such as pantomime and dance were also reformulated. This definition of

Symbolist poetics applied to theatre includes all of these languages which were developed in the two initiatives which are essential towards an understanding of Symbolist stage practice: the Théâtre d'Art and the Théâtre de l'Œuvre. At the end of the chapter, the theoretical contributions and outstanding productions by European directors most involved in the extension of Symbolism on-stage will be examined, including Appia, Gordon Craig and Meyerhold.

The second part of the thesis examines THE LITERARY IDEAS ON "POETIC DRAMA" IN SPAIN. This could be formulated as an "entertaining journey" through contemporary literary and theatrical historiography with the purpose of establishing the different perspectives taken by researchers on the relationship between poetry and theatre during this era. The main objective in presenting these ideas on "poetic drama" is to demonstrate the need to propose a more holistic view that can definitively surpass the idea that "poetic drama" responds only to the use of verse and historical subject matter, as indicated by the majority of the historiography. In addition, the section compiles some of the most important extracts from the intense debate that the subject generated amongst those in favour of creating a theatre in the service of the nation and those who intended to move beyond this by introducing idealistic currents drawn from Symbolist aesthetics. Ultimately, the theatrical opinions of the most representative poets of the time will be included as their statements constitute a form of "theatre theory" of the poets that may contribute to understanding "poetic drama" from a different perspective, motivated by the vision of those who defined it from the position of a lyrical poet.

Finally, the third part of the thesis entitled FROM THE "POEM IN PROSE" TO THE "POETIC THEATRE IN PROSE": MODERNIST-SYMBOLIST DRAMA IN SPAIN, will deal with a more or less complete examination of the reception of European Symbolist theatre, centred around the figure of the Belgian playwright Maurice Maeterlinck. At the same time, the first appearances of the "idealistic reaction" in Spanish theatre during the Modernist era will be taken into account –both in the Castilian context (from Valera, Pérez Galdós and Ganivet to the Benavente of *Teatro fantástico* and the Martínez Sierra of *Teatro de ensueño*) as well as the Catalan context (with Gual and Rusiñol at the forefront)– in order to dispel a widespread notion that Spanish theatre did not take on the influence of European Symbolism. We may also detect traces of Maeterlinck in those who adopt *La intrusa* as a model for "dreamstate theatre" –Valle-Inclán, Pérez de

Ayala and Carner are the main examples– and those inspired by the mystery and fatalism that appears in the Belgian playwright's first plays in order to create dramas where, after many years, it is still possible to find certain echoes, as in the cases of Goy de Silva, Zozaya, Zamacois or *Alonso Quesada*. Subsequently, an extensive monographic study of the themes and forms of Modernist-Symbolist "poetic drama" is undertaken in order to propose an itinerary –religious themes, animal theatre, pantomimic dance, musical drama, miscellaneous Modernist texts, etc.– where the focus is more on rescuing unpublished authors and texts for investigation than on repeating information on playwrights and plays that have already been extensively written on. Many of the plays mentioned in these pages did not see their theatrical potential on-stage due to aesthetic demands that neither producers nor the audience were able to take on, but this does not exclude –on the other hand, they present interesting challenges for stage directors– that such proposals should not become the raw materials for a future theatre of art. Finally, key points are offered towards the interpretation of Symbolist poetics of performance, using as a reference point the few examples of this type of theatre that intended to renovate the stage, such as Gual's "Teatre Íntim", or Benavente's "Teatro artístico", Miquis' "Teatro de Arte" or the Martínez Sierra's "Teatro de Arte".

* * *

From a methodological perspective, this work attempts to reconcile theory, history and criticism, also bearing in mind that the thesis is inscribed within a doctoral programme termed "History and Theory of Theatre". The work is thus also framed by one of the investigation strands within this programme ("Theatre and Theatrical Languages") and takes into account aspects related to reception studies, the poetics of drama, staging and scenography. The result is an extensive and complex thesis –particularly in terms of theory–, as it deals with a theme which has not always been taken on with due critical rigour and which literary and theatrical history manuals have not done much to clarify. The need for this monographic and panoramic synthesis demands in turn limiting the chronology which in this case begins in 1890 –where the first texts ascribing themselves to the aesthetics of Symbolism may be found– and which stretches until approximately 1920, a fairly imprecise date where –in spite of the arrival of the avant-garde– it is still possible to find some theatrical samples of late Modernism. Finally, this thesis adopts a multidisciplinary perspective to textual analysis, given that several artistic

manifestations are involved in the "poetization" of drama and, where possible, attempts to take into account the real or potential staging of these texts.

PRÓLOGO

«*El teatro de los poetas*». *De poesía y teatro en la Edad de Plata* es una tesis doctoral sobre el «teatro poético» español de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Aunque la bibliografía que atañe al género dramático del primer tercio de la centuria aumenta exponencialmente, son todavía muchos los aspectos que conviene investigar a fondo o proponer desde otras perspectivas. Uno de ellos y, sin duda, uno de los más relevantes, es el que atañe al objeto central de esta tesis: las relaciones entre poesía y teatro. Géneros ambos privilegiados durante la Edad de Plata, poesía y teatro no viven de espaldas sino en estrecha colaboración. El «signo lírico» que caracteriza, en palabras de Pedro Salinas, a la literatura española contemporánea se impone sobre todos los géneros literarios como «reacción idealista» frente al realismo positivista. Y esta influencia está determinada por el sincretismo de una época —el «fin de siglo», el simbolismo europeo, el modernismo en su acepción hispánica— marcada por una profunda crisis social, moral, espiritual y estética.

El teatro no es ajeno a ese proceso de «poetización» y son varias las formas en que se manifiesta la interrelación entre la poesía y el drama como posibilidad de renovación escénica. El llamamiento que hizo Jacinto Benavente —en su famoso artículo titulado «El teatro de los poetas» (1907)— para que los poetas se sumasen a la tarea regeneradora de la escena tuvo importantes consecuencias y fue secundado por dramaturgos muy diferentes, desde Marquina y Villaespesa hasta Valle-Inclán y García Lorca. Pero no todos ellos asumieron esta necesidad de «poetización» con el mismo significado y en su mayor parte apostaron por un teatro escrito en verso, histórico y tradicionalista, que remedaba el teatro del Siglos de Oro y el drama romántico. El subgénero teatral que tradicionalmente se ha identificado con este fenómeno es el llamado «teatro poético», pero sus características temáticas y formales, así como sus particulares condiciones de producción, no se corresponden con la verdadera dimensión que tiene la presencia de la poesía en el teatro. Simultáneamente, la prosa se convirtió también en vehículo expresivo de otras formas dramáticas, vinculadas a la poética simbolista y mucho más «poéticas» que aquellas que triunfaban sobre las tablas, pero destinadas en muchos casos a ser «teatro para leer» por condicionantes internos y externos del propio medio teatral. Sobre esta modalidad de «teatro poético» modernista-

simbolista –denominado también «drama lírico» por su conexión con la estética europea finisecular– versa el contenido de esta tesis, cuyo objetivo fundamental es el de confirmar una vía alternativa de teatralidad que permita reformular críticamente la historia de nuestro teatro, no solo para ampliar la noción de «teatro poético», sino para admitir sin prejuicios ni complejos la existencia de un drama simbolista en España.

* * *

En la introducción de la tesis se plantea LA CUESTIÓN DEL «TEATRO POÉTICO para definir claramente el marco teórico de la investigación. Las relaciones entre la poesía y el teatro son fiel reflejo de la indeterminación de los géneros literarios desde el Romanticismo y muy especialmente desde finales del siglo XIX. En esta línea de interpretación, se replantean asuntos tan relevantes para la escritura simbolista como las definiciones de poesía en verso, «poema en prosa» y prosa poética. Después de proponer someramente un modelo artístico de puesta en escena para estas formas dramáticas, se exponen las teorías sobre el «teatro poético» desde T. S. Eliot y la crítica anglosajona (*poetic drama*) hasta la *réaction idéaliste*, los estudios sobre el simbolismo y las aportaciones fundamentales de Peter Szondi sobre el *lyrische Drama*, reivindicadas en España por especialistas en la materia como Rubio Jiménez o Hübner, entre otros investigadores.

En la primera parte de la tesis se analiza la presencia de LA «POESÍA» EN EL TEATRO EUROPEO DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX, puesto que el ya aludido fenómeno de «poetización» del drama constituye una de las vías de renovación más importantes para el teatro europeo contemporáneo. Coincidiendo en el tiempo con las teorías de Zola sobre el naturalismo en el teatro, la crisis de «fin de siglo» impone una verdadera revolución ideológica, estética y espiritual en pugna contra la representación mimética de la realidad, cuestionada por los grandes maestros del teatro europeo: Ibsen, Chéjov, Hauptmann, Strindberg y Maeterlinck. Casi sin solución de continuidad desde la época romántica, en ese período se fraguan la teoría de las *correspondances* de Baudelaire –avalada por la tradición precedente de la ópera «total» de Wagner– y las ideas de Mallarmé sobre la desrealización de la escena o el triunfo de la imaginación como escenario de un hipotético drama ideal. Al calor del movimiento simbolista, se produjo un primer proceso de «reteatralización» en todo el contexto europeo, caracterizado por la «idealización» –en verso y mayoritariamente en prosa– y

por la búsqueda de nuevos medios de expresión artística como la pintura o la música; también se reformularon antiguas prácticas escénicas como la pantomima o la danza. Nuestra definición de la poética simbolista trasladada al teatro incluye todos estos lenguajes, desarrollados en las dos iniciativas fundamentales para entender la puesta en escena simbolista: el Théâtre d'Art y el Théâtre de l'Œuvre. Al final del capítulo, recordamos las aportaciones teóricas y los montajes más destacados de los directores europeos más implicados en la proyección escénica del simbolismo: Appia, Gordon Craig y Meyerhold.

En la segunda parte de la tesis se examinan LAS IDEAS LITERARIAS SOBRE EL «TEATRO POÉTICO» EN ESPAÑA. Nos proponemos un «viaje entretenido» por la historiografía literaria y teatral contemporánea, con el objetivo de contrastar las diferentes orientaciones que sobre la relación entre la poesía y el teatro de la época plantean los investigadores. Nuestro objetivo primordial al presentar esta exposición de ideas sobre el «teatro poético» consiste en poner de manifiesto la necesidad de proponer una visión más integradora, que supere definitivamente la idea de que el «teatro poético» responde solo al uso del verso y a la temática histórica, como aparece en la mayor parte de la historiografía. Se recogen además las muestras más representativas del intenso debate que generó el tema entre los partidarios de crear un teatro al servicio de la patria y quienes pretendieron superarlo con la introducción de las corrientes idealistas y de la estética simbolista. En último término, se incluyen las opiniones teatrales de los poetas más representativos de la época, en el sentido de que sus declaraciones constituyen una suerte de «teoría teatral» de los poetas, que puede contribuir a entender el «teatro poético» desde una perspectiva diferente, motivada por la visión de aquellos que lo contemplan con la mirada de un poeta lírico.

Finalmente, en la tercera parte de la tesis, titulada DEL «POEMA EN PROSA» AL «TEATRO POÉTICO EN PROSA»: EL DRAMA MODERNISTA-SIMBOLISTA EN ESPAÑA, se aborda un estudio más o menos exhaustivo de la recepción del teatro simbolista europeo, centrado en la figura del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. Al mismo tiempo, se consideran las primeras manifestaciones de la «reacción idealista» en el teatro español de la época modernista –tanto en el ámbito castellano (desde Valera, Pérez Galdós y Ganivet hasta el Benavente de *Teatro fantástico* y los Martínez Sierra de *Teatro de ensueño*) como en el catalán (con Gual y Rusiñol a la cabeza)– para desterrar

la idea generalizada de que el teatro español no supo asimilar el influjo del simbolismo europeo. También se consignan las huellas maeterlinckianas de quienes adoptan *La intrusa* como un modelo de «teatro de ensueño» –Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Carner como ejemplos señeros– y de aquellos que se inspiran en el misterio y la fatalidad que aparece en las primeras piezas del belga para configurar dramas en los que, con el paso de los años, todavía es posible encontrar ciertos ecos; así en el caso de Goy de Silva, Zozaya, Zamacois o *Alonso Quesada*. Seguidamente, acometemos un extenso estudio monográfico de los temas y formas del «teatro poético» modernista-simbolista, en el que nos atrevemos a plantear una propuesta de viaje –temática religiosa, teatro de animales, danzas pantomímicas, dramas musicales, misceláneas de textos modernistas, etc.– más interesada en rescatar autores y textos inéditos para la investigación que en repetir lo referido a los dramaturgos y obras que cuentan ya con una extensa bibliografía, como Valle-Inclán o Gómez de la Serna. Muchas de las piezas que discurren por estas páginas no refrendaron su potencialidad teatral sobre los escenarios debido a una exigencia estética que ni empresarios ni público fueron capaces de asumir, pero eso no excluye –por el contrario, plantea interesantes retos para la dirección de escena– que tales propuestas se conviertan en materia prima de un futuro teatro de arte. Por último, se desarrollan las claves para interpretar la poética simbolista del espectáculo, utilizada como referencia para las escasas representaciones de este tipo de teatro que pretendían renovar la escena, como el «Teatre Íntim» de Gual, el «Teatro artístico» de Benavente, el «Teatro de Arte» de Miquis o el «Teatro de Arte» de Martínez Sierra.

* * *

Desde el punto de vista metodológico, hemos intentado conciliar la teoría, la historia y la crítica, teniendo en cuenta, además, que la tesis se inscribe en un programa de doctorado denominado «Historia y teoría del teatro». El trabajo se enmarca, asimismo, en una de los temas de investigación propuestas por el programa («Teatro y lenguajes teatrales») y tiene en cuenta aspectos relacionados con los estudios de recepción, la poética del drama, la puesta en escena y la escenografía. El resultado es una tesis extensa y compleja –sobre todo en lo que atañe a la teoría–, pues que se trata de un tema que no siempre se ha abordado con el rigor crítico debido y que los manuales de literatura y las historias del teatro no han contribuido demasiado a esclarecer. La

necesidad de realizar un trabajo de síntesis, monográfico y panorámico, exige a su vez delimitar bien la cronología, que en este caso se inicia en la década de 1890 –cuando se localizan los primeros textos adscritos a la estética simbolista– y que se extiende, aproximadamente, hasta 1920, una fecha bastante imprecisa en la que –a pesar de la irrupción de las vanguardias– todavía es posible encontrar algunas muestras teatrales de un modernismo tardío. Por último, hemos adoptado una perspectiva multidisciplinar para analizar los textos, puesto que son varias las manifestaciones artísticas que están implicadas en la «poetización» del drama, y, en la medida de lo posible, hemos intentado tener en cuenta la puesta en escena real o potencial de esos textos.

INTRODUCCIÓN

LA CUESTIÓN DEL «TEATRO POÉTICO»

1. La indeterminación de los géneros literarios

Una de las cuestiones más debatidas por la teoría dramática ha sido la referida a la peculiar concepción formal del drama, en tanto que se trata del género más convencional de todos y el menos permeable a las innovaciones formales, que casi siempre se han producido como una tentativa de recobrar la teatralidad más primitiva [García Berrio / Huerta Calvo, 2006: 199]; de ahí que se haya censurado de continuo la incorporación en el drama de elementos que no forman parte de su estructura tradicional –rasgos épicos, y, en lo que aquí corresponde, líricos–, por cuanto se apartan de una definición ortodoxa de la forma dramática propiamente dicha.

Antes de plantear a qué nos referimos cuando hablamos de «teatro poético», es necesario que analicemos la evolución de los géneros literarios y su consideración a lo largo de la historia literaria¹. En primer lugar, debemos tener en cuenta que uno de los signos distintivos de la literatura contemporánea desde finales del siglo XIX es la indeterminación de los géneros. A la terna canónica constituida por la Épica, la Lírica y la Dramática se añaden nuevas formas literarias que no es fácil definir o catalogar en función de esas instituciones ideales y excesivamente rígidas, heredadas de las Poéticas y preceptivas clásicas. Y es que, en muchos casos, los creadores han vulnerado las normas para incorporar «subgéneros» que ya estaban apuntados en la *Estética* de Hegel, pero que no adquirieron carta de naturaleza teórica y práctica hasta el *fin de siècle*. Fue en ese momento cuando las fronteras entre los géneros literarios que antes estaban más o menos definidas se desdibujaron, de tal manera que comenzaron a mezclarse los rasgos de unos y otros en una suerte de «mestizaje genérico» cuyo objetivo no era otro que explorar nuevas posibilidades expresivas para enriquecer el lenguaje literario.

¹ En relación con la cuestión de los géneros literarios, debemos tener en cuenta que el teatro moderno concede una importancia secundaria al «texto dramático» –considerado solo como «texto literario»– frente al «texto teatral», aunque, como señala Miguel Ángel Garrido Gallardo, «si concebimos la poética como teoría de los géneros literarios y la literatura es el conjunto de textos “hechos con palabras”, aquella sólo debe ocuparse del texto dramático que se actúa o –en el límite– del texto dramático que resulta de la iniciativa más o menos libre de los actores: en todo caso, de un texto lingüístico previsto para su “actuación” o de un texto lingüístico resultado de ella. Desde este punto de vista el texto dramático *condicionado* por la actuación –y sólo él– debe ser objeto de la *Poética* del teatro, aunque no se puedan desconocer los condicionantes» [Garrido Gallardo, 1988: 16].

Estas cuestiones de combinación entre los géneros literarios no eran completamente novedosas, pues ya desde el Romanticismo se habían planteado las posibilidades de conjuntarlos. Para Goethe, que habla de «géneros naturales», «se pueden combinar estos tres elementos (lírico, épico, dramático) y hacer variar hasta el infinito los géneros poéticos» [apud Genette, 1988: 218]. Asimismo, el famoso «Prefacio» a *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, registra el hibridismo de los géneros, que tienen su más importante punto de confluencia en el «drama», pues se trata del género «poético» por excelencia –«Sólo el drama es poesía completa» o «Toda la poesía moderna desemboca en el drama» [apud García Berrio / Huerta Calvo, 1996: 120]– y el más capacitado para expresar el polimorfismo de la realidad, en tanto que se corresponde ya con un periodo de madurez humana, representada por el teatro de Shakespeare². Hegel, por su parte, intenta estructurar en sus *Lecciones de Estética* la tríada canónica de los géneros mediante una dialéctica sujeto-objeto, en la cual la lírica representa la subjetividad; la novela, la objetividad; y el drama, la conjunción de lo subjetivo y lo objetivo, esto es, la más perfecta síntesis de los géneros. En definitiva, lo que se produjo en el Romanticismo fue el inicio de una indefinición entre las diferentes formas expresivas que hasta entonces habían encorsetado a los textos literarios y, al mismo tiempo, una conciencia de que el drama podía abarcarlo todo [Aguilar e Silva, 1972: 168-169].

Aunque las claves teóricas y estéticas que definen la evolución de los géneros literarios se encuentran en el Romanticismo, es sobre todo a partir del simbolismo cuando los términos entre unos y otros se hacen cada vez más imprecisos. La nueva teoría de los géneros ofrece posibilidades como la de reintroducir la tríada clásica (lírica, épica y dramática) en el propio interior de cada uno de ellos, y permite que las posibilidades genéricas y temáticas se amplíen casi hasta el infinito, gracias a la

² Otro teórico del Romanticismo como Lessing ya afirmaba que el drama era el género más evolucionado y que el hibridismo de los géneros era la forma propia de la nueva literatura: «¿Para qué he de preocuparme de si una obra de Eurípides no es del todo narrativa, ni del todo dramática? Llámela híbrida; me basta con que este híbrido me cause más agrado, me edifique más que los más legítimos partos de nuestros correctísimos Racines o de cualquier otro nombre que pudiera dárselos» [apud García Berrio / Huerta Calvo, 1996: 120]. Pero el teatro no sólo es el género más desarrollado sino también aquel que para F. Schiller constituye –en una síntesis de lo épico y lo trágico– la poesía de mayor categoría estética, trasplantada, en opinión de Jean Paul Richter, a las demás artes. Esta formulación del teatro como espacio de realización del arte y de la música está en el origen de la teoría sobre lo apolíneo (o plástico) y lo dionisiaco (o musical) de Nietzsche, así como en el proceso que conduce a la creación del drama musical y de la ópera wagneriana.

definición de un género dominante y otro secundario o subgénero en diferentes grados³. Tal es el caso de Eduard von Hartmann, que en su *Philosophie des Schönen, Grundriss der Ästhetik* (1924) propone distinguir un género lírico puro, uno lírico-épico y otro lírico-dramático; un género épico puro, uno épico-lírico y otro épico-dramático; y finalmente un género dramático puro, uno dramático-lírico y otro dramático-épico⁴.

En nuestro caso, debemos fijar nuestra atención en el género dramático-lírico, pues de lo que se trata es de analizar en qué medida la poetización del drama supone una vía alternativa de teatralidad a finales del siglo XIX. El movimiento simbolista reconoce la superioridad artística de la poesía como género, pero lo poético no sólo se manifiesta en el poema sino que el «signo lírico» –por utilizar las palabras acuñadas por Pedro Salinas en 1940– determina todas las formas literarias de una época, como el teatro, la novela, el cuento o el ensayo:

Pues bien, para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días [2001: 35]⁵.

³ Claudio Guillén se refiere a la «escritura multigenérica» para definir la fusión entre los distintos «cauces de presentación» (los *radical of presentation* de los que habla Northrop Frye), esto es, la conjunción de géneros que resulta de mezclar la enunciación (lírica), la narración (épica) y la actuación (dramática) [2005:165-171].

⁴ En ese mismo sentido, Gérard Genette expone en su artículo sobre «Géneros, “tipos”, modos» [1988: 183-233] algunas teorías sobre la combinación de la lírica y el drama, entre las que se encuentran las propuestas de Julius Petersen y Albert Guérard. El primero nos ofrece en diferentes trabajos de 1925 y 1939 una sistematización en forma de «rosa de los géneros» de las diferentes «clases» permitidas por la combinación de los «modos poéticos». Petersen establece varias formas intermedias entre el drama, como «representación dialogada de una acción», y la lírica, como «representación monologada de una situación» [Genette, 1988: 218]. En el *Preface to World Literature* (1940), de Albert Guérard, también se aplica un sistema de clasificación similar –se distinguen «formas» y «espíritus» para establecer géneros obtenidos por combinación– y se utilizan varios ejemplos para ilustrarlo: los monólogos dramáticos de Robert Browning representan lo lírico-dramático, mientras que *La tempestad* o *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, representa lo dramático-lírico [Genette, 1988: 217].

⁵ Una de las manifestaciones contemporáneas de este «signo lírico» es la «novela lírica», un género que cuenta en España con varios cultivadores durante la Edad de Plata, como *Azorín*, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala –autor de varias «novelas poemáticas»– o Benjamín Jarnés. Sobre esta cuestión, véase el libro de Ralph Freedman [1972], que analiza la narrativa de Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf. En España, véanse los trabajos de Darío Villanueva [1983] y Ricardo Gullón [1984]. Villanueva ha señalado algunas de las características del género como el «autobiografismo» –«el protagonista es creador del universo narrado en el que aparece inserto; el sujeto y el objeto se identifican y el yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso» [1983: 14]–; el intelectualismo y el psicologismo –«el novelista lírico ha de enajenarse, multiplicarse en tantos yos cuantos focos perspectivísticos den razón de los microcosmos narrados» [16-17]; el «fragmentarismo» que supone el «aniquilamiento de la trama bien urdida» y su «articulación en unidades ínfimas, casi diríamos poemáticas» [17]; «la ruptura de la fluencia temporal hacia adelante [...] y la sustitución [...] por otra retrospectiva, en la que el presente es estático y contemplativo, tiempo de rememoración, de recuperación de un pasado que se transforma en protagonista del discurso» [19]; y, por último, «esa insistencia en la forma espacial, en la recreación impresionista de una atmósfera al margen de Cronos» [20].

El «teatro poético» se convierte así en uno de esos géneros –o, más bien, subgéneros– de configuración mixta, en el cual se puede admitir ya una incorporación, más o menos explícita, de características propias de la lírica. A este subgénero podemos adscribir tanto los textos teatrales escritos en verso como aquellos que utilizan la prosa como cauce expresivo, aun cuando haya algunas diferencias entre unos y otros. Veamos cuáles son los rasgos de la poesía como género para analizar en qué medida se puede reconocer la existencia de un teatro con cualidades líricas. Entre las decenas de trabajos teóricos que definen las características más relevantes de la poesía, vamos a escoger los «rasgos fundamentales de lo lírico» que sintetiza Kurt Spang en su libro sobre los *Géneros literarios* [1996: 58-61]: la «interiorización», la «brevedad» y la «intensidad de la conmoción lírica»; la ausencia de «historia» o de trama, tal y como se entienden en otros géneros; la «sugerencia», la «insinuación», el «estímulo creativo»; «la predilección por la “instantánea”»; «la profundización en un aspecto, en un tema, en una emoción»; la prevalencia de la «función poética del lenguaje» y «una carga connotativa muy superior a la de otros géneros que precisa de la colaboración intensa del receptor»; la «versificación», aunque «no es un requisito imprescindible de lo lírico»; el «ritmo»; el «carácter oral»; la «musicalidad», que «se fundamenta no solo en la repetición periódica de determinados grupos de tónicas y átonas, en la entonación y las pausas, sino también en lo que podríamos llamar melodía», etc. A estas características pueden añadirse muchas otras, según la concepción poética que se esté manejando, pero en general son un buen resumen de las cuestiones identificadas con el género.

Estos rasgos se proyectan dramáticamente sobre buena parte del teatro escrito en verso o en prosa que hemos dado en llamar «poético». Es evidente que entre la poesía y el teatro como géneros literarios existen diferencias notables; la primera de todas, que en la lírica el sujeto de la enunciación es el poeta que expresa sus sentimientos y emociones, mientras que en el drama son los personajes los que actúan directamente «como si» fueran reales, aunque los espectadores saben que se trata de una realidad ficticia ideada por un dramaturgo. No obstante, lo que pretendemos demostrar en estas páginas es que existe un tipo de teatro que, sin renunciar a la estructura y a los mecanismos propios del drama, se apropia de muchos rasgos caracterizadores de la poesía lírica o de lo poético en un sentido amplio, mediante una «ley de inclusividad» e «integración», que «supone el supeditar un género a otro, que se constituye como dominante, y al que sirve por contraste, elevación, complemento o intensificación»

[Trancón, 2006: 234]. El teatro en verso contiene, como es obvio, los rasgos más identificadores de la lírica versificada, pero el teatro en prosa es quizás el que mejor recoge la nueva orientación de lo lírico y de las diferentes formas de poetización del drama.

Además de un género dramático-lírico, también se puede admitir la existencia de otro lírico-dramático dentro del género lírico⁶, en el cual podríamos integrar las formas poéticas que utilizan el diálogo entre personajes o las acotaciones referidas a una hipotética puesta en escena; así en el caso de los debates de tradición medieval, las serranillas que introducen interlocución entre varias voces, las églogas renacentistas –un buen ejemplo son las de Garcilaso de la Vega–, o incluso algunos romances susceptibles de ser dramatizados –en este caso, formas épico-líricas– para conformar un espectáculo teatral, tal y como hizo *La Barraca* de García Lorca en su famosa *Fiesta del Romance* o como se hizo con buena parte de los poemas de la Guerra Civil que se representaron en el frente de batalla⁷. Aunque muchos de estos textos líricos contienen un potencial carácter dramático –justificado sobre todo desde una perspectiva contemporánea de la puesta en escena de cualquier texto literario–, no hay consenso entre los principales teóricos del teatro sobre si nos encontramos o no ante verdaderos textos dramáticos. Es el caso de María del Carmen Bobes en el capítulo dedicado a «El diálogo en la poesía lírica» de su libro sobre *El diálogo*, en el que afirma que, a pesar de hablarse

⁶ García Berrio nos recuerda que el propio Hegel ya utiliza varios términos –*género*, *tipo* y *tono*– para referirse a las «compartimentaciones internas» del género poético: «La lírica, como marco englobante de condiciones mínimas integrativas, induce un *tono* fundamental, mientras las modalidades o *tipos* dependientes, cumpliendo el tono general lírico delimitado por las reglas-condiciones del género, articulan la variedad en el seno del género. Es así como Hegel, al hablar de “los géneros de la verdadera lírica”, precisa la existencia de “fases de transición” y de “géneros intermedios” entre la lírica y los otros géneros, la épica y la dramática» [García Berrio / Huerta Calvo, 1996: 45-46].

⁷ Kurt Spang define esta mezcla de elementos poético-dramáticos como «poema escénico» y lo identifica con el *dramatic monologue* de tradición anglosajona (R. Browning, A. Tennyson o T. S. Eliot). Los cultivadores de este hipotético género en España son, según el crítico, Federico García Lorca, León Felipe y Rafael Alberti, autor de un libro de *Poemas escénicos* (1962) definidos de la siguiente forma: «Poemas escénicos, líricos, dramáticos, tragicómicos, satíricos, burlescos... Para ser protagonizados, sobriamente, sin sombra de declamación, ya por actor o actriz. El suceso –o mínimo argumento– surge de modo natural, sin referencia de lugar, sin acotaciones, sin ninguna otra indicación escénica. Realmente, en algunos casos, pueden ser representados por dos, tres o más personas, pudiéndose realizar con todos ellos, o parte de ellos –según se desee–, un pequeño programa» [*apud* Spang, 1996: 94]. A la definición del poeta gaditano se añaden otros rasgos formales del género: «Es representable, no a través de una recitación declamatoria, sino de modo sobrio, natural. Tiene una reducidísima historia dramática pero esta situación enunciativa no se precisa espacial y temporalmente hablando. [...] La forma más frecuente es la monológica dirigida a uno o varios interlocutores vivos. [...] El yo enunciativo es en la inmensa mayoría de los casos un yo lírico ficticio que se encuentra en una situación emotiva significativa y refleja sus vivencias en un tono conversacional y espontáneo. El enunciativo del poema escénico se distingue precisamente del dramático puro por la inmediatez y la aparente improvisación; no se “prepara” la situación como en el drama. El poema escénico constituye una especie de revitalización del lenguaje hablado, es una reivindicación y defensa de la vertiente “oralizante” de la expresión lírica ante una casi exclusiva y aplastante “visualización”» [Spang, 1996: 94-95].

tradicionalmente de tal forma comunicativa en la literatura medieval –debates, disputas o recuestas– y en el Renacimiento –a propósito del famoso género denominado «diálogo»–, la realidad es que tan sólo se trata de «obras escritas en verso que se destinan, si no a la representación escénica, sí a la transmisión oral, juglaresca, como ocurre con obras semejantes en otras literaturas europeas de la época, es decir, son “lenguajes de situación”» [Bobes Naves, 1992: 302].

Es verdad que muchas veces es complejo definir estas piezas como teatro o como poesía lírica, pero aun así puede reconocerse cierta dramaticidad en ellas o en su realización juglaresca, aunque en muchos casos el diálogo directo se convierta en diálogo referido por la narración épica del juglar; por eso «la sola presencia del discurso dialogado no basta para catalogarlas como teatro» [Bobes Naves, 1992: 303] y «el diálogo dramático y la representación teatral poseen unos caracteres que no tiene el diálogo en general o los espectáculos que no van más allá de la realización verbal» [Bobes Naves, 1992: 303]. En cualquier caso, y sin contar con el escepticismo de algunos críticos sobre la consideración dramática de muchos textos dialogados, lo que parece claro es que la lírica ha utilizado desde sus orígenes –y no sólo desde la época que analizamos como punto de inflexión de la determinación de los géneros– los elementos propios de la escritura dramática.

Emil Staiger, por su parte, sugiere en *Grundbegriffe der Poetik* (1946) la sustitución de la idea de los *géneros* para clasificar las obras literarias por la de los *estilos* lírico, épico y dramático. Una categoría genérica como la que analizamos aquí no incurre, pues, en contradicción terminológica o conceptual, ya que «las dos palabras de la designación remiten a aspectos diferentes de las obras en cuestión: el sustantivo indica la forma de diálogo, mientras que el adjetivo describe su “tonalidad” en el sentido musical de la palabra» [Hernadi, 1978: 18]; estas distintas tonalidades explican, además, que sea posible comprender el «significado ideal» de los tres estilos (pero no el de los géneros) fuera de la experiencia literaria y que podamos asumir –a veces quizás de un modo arbitrario o con cierta justificación antropológica– la «poeticidad» de un paisaje, de una obra de arte, de una melodía, de un comportamiento, etc. Lo que importa, en nuestro caso, es reconocer que nos encontramos ante un texto correspondiente al género teatral por su forma y por otras características, con una «tonalidad» o «estilo» lírico o «poético» en un sentido más amplio.

Una vuelta de tuerca en relación con los problemas que conlleva la consideración de lo poético y su dialéctica con otros géneros es la que propone Carlos

Bousoño en el capítulo II de su *Teoría de la expresión poética* sobre la expresividad del lenguaje ordinario. Bousoño nos presenta dos tipos de «poesía» —«poemática» y «no poemática»— y propone analizar el concepto de «poesía» no sólo desde la perspectiva del poema como género literario, sino en relación con el efecto que nos produce, esto es, con la emoción que resulta de nuestra lectura. El poeta se muestra partidario, por tanto, de un concepto más amplio de la poesía, que se identifica también con formas de expresión literaria que provocan los mismos efectos que la poesía lírica en verso. Esta teoría se expresa inicialmente con una distinción de «dos tipos de poesía: una poesía *poemática*, caracterizada por enunciarse en un mundo *todo él imaginario*, y una poesía *no poemática*, caracterizada por enunciarse en un mundo *todo él real*» [Bousoño, 1976, I: 89]. Aunque tal distinción resulta imprecisa y arbitraria, de alguna forma pueden equipararse estas dos formas de la poesía con las dos orientaciones del «teatro poético» que planteamos en esta tesis: un teatro «poemático» o fantástico, en el cual se proyectan —casi siempre en prosa— los rasgos de la estética simbolista, y un teatro «no poemático» —a pesar de estar escrito en verso—, que muchas veces sólo demuestra ser un ejercicio de estilo. Queda clara, pues, la caracterización de lo «poemático» como la enunciación de un mundo fantástico y de ensueño.

El poeta insiste más adelante (capítulo XXVII) en la «inesencialidad de las diferencias entre los distintos géneros literarios» para considerar la extensión del concepto de «poesía», pues esta «no se define por la presencia del género literario correspondiente» [Bousoño, 1976, II: 252]. Asimismo, se concluye que «la diferencia entre los distintos géneros es sólo cuantitativa», de tal modo que en el caso de la «poesía lírica» podemos señalar una serie de características, tales como la mayor importancia de los elementos puramente subjetivos, la coincidencia del «narrador» y «autor» con el protagonista del poema, y el mismo grado de intensidad «lírica» en todo el texto [253-254]. Sin embargo, esta caracterización no define del todo el carácter «poético» de un objeto literario, en tanto en cuanto podemos identificar esos rasgos en todos los géneros, aunque con diferencias cuantitativas. Bousoño señala también que desde finales del siglo XIX se han producido muchos trasvases, de tal modo que se ha producido un fenómeno de «poetización» de la prosa —en el primer tercio del siglo XX, «la prosa aprende del verso el gusto por la intensidad y la sensación, considerada en sí propia, y también cosas de mayor especificidad» [255]— y una mezcla de rasgos tradicionalmente identificados con un género o con otro.

El autor de *Oda en la ceniza* plantea, finalmente, un interesante «experimento» en relación con las expectativas de lo «poético» que los lectores se crean al enfrentarse a un texto literario, de tal forma que ante una novela, un cuento, un artículo periodístico o, en nuestro caso, una pieza teatral, los lectores puedan identificar un contenido «poético» explícito, en la medida en que esos textos producen la misma emoción que suscita el poema lírico. Sin embargo, si esos mismos textos son presentados inicialmente como «poema lírico», el horizonte de expectativas de los lectores se ve defraudado porque lo que encuentran no se corresponde con la idea que tienen de la «poesía» como género literario. Quiere esto decir, quizás, que la percepción del sentimiento «poético» en el texto dramático es una consecuencia de nuestra lectura, puesto que si asumimos apriorísticamente la existencia de un «teatro poético» como género, nuestras expectativas no siempre se verán satisfechas [Bousoño, 1976, II: 256-259].

Por otra parte, la indeterminación de los géneros viene dada en muchos casos por suponer que el diálogo es la forma constitutiva del drama, pero lo cierto es que también puede ser utilizado como forma expresiva por otros géneros, aunque su aparición en la lírica –cuestión a la que ya nos hemos referido– o en la épica tiene una función diferente:

El rasgo específico del drama es su “discurso dialogado” por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monologales. Claro que también la lírica y la épica pueden utilizar el diálogo, y, viceversa, el drama tiene a su disposición el monólogo. Sin embargo, la diferencia estriba en que para la lírica y la épica el diálogo (igual que para el drama el monólogo) es uno de los medios expresivos, mientras que para el drama es la expresión *básica* que determina todas las propiedades de este género poético [Veltruský, 1997: 34]⁸.

Ellis-Fermor ya asignaba en un capítulo de *Frontiers of Drama* (1945) una gran importancia a formas del diálogo no estrictamente naturalista, que trascienden lo dramático y contribuyen a «transmitir al auditorio [...] un conocimiento mayor de los problemas de la obra de lo que una verosimilitud estricta permitiría» [apud Hernadi, 1978: 60]. El coro del teatro griego y el monólogo o soliloquio del teatro isabelino representan dos formas antinaturalistas de las que se sirve el drama para introducir

⁸ María del Carmen Bobes escribe con una actitud un tanto restrictiva sobre las diferencias entre el «diálogo dramático» y el «diálogo poético» y afirma que «la diferencia [...] estriba fundamentalmente, aunque no únicamente, en que el drama exige del espectador una “suspensión de la incredulidad”, referida a la realidad, no a la verosimilitud desde las convenciones de la obra, y no llega a dar la ilusión de que lo que está sucediendo en el escenario pertenece a la vida real. El diálogo poético, por el contrario, forma parte de un contexto comunicativo que apunta decididamente a crear la ilusión de que bajo la ficcionalidad de la anécdota se comunica una realidad vivida» [Bobes Naves, 1992: 303].

registros expresivos propios de otros géneros; por eso «se puede afirmar que cuanto más se repara en la verosimilitud de la representación dramática tanto menos se cultiva el monólogo y menos aún el soliloquio» [Spang, 1991: 285]. Ambas formas dramáticas eluden el «lenguaje directo» de los personajes, sustituido por la exposición de un sentimiento colectivo –muy evidente en los coros de la tragedia griega, pero también presente en el teatro contemporáneo que lo utiliza con recursos diferentes⁹– o un «pensamiento» subjetivo –propio del monólogo o del soliloquio como formas de interiorización y de ralentización o suspensión de la acción dramática– en una forma de comunicación «más consanguínea con la lírica o la narrativa» que con la estructura más clásica o canónica del drama [apud Hernadi, 1978: 60]¹⁰. En este sentido, el monólogo puede representar también los problemas de comunicación derivados de la crisis social y espiritual del «fin de siglo», como recuerda Kurt Spang, a propósito de las reflexiones de Peter Szondi sobre esta forma de intercambio comunicativo: «Cuando se pierde la dimensión social inmediata del discurso hasta se desvanece lo dramático para convertirse en una actitud lírica puramente confesional» [Spang, 1991: 285].

Se trata, en definitiva, de explorar la presencia de otros géneros en el teatro – como consecuencia de la reformulación genérica que trae consigo la modernidad– y de aceptar que nos hallamos ante un nuevo concepto de teatralidad que requiere de nuevas formas de expresión, aunque eso nos obligue a renunciar a los presupuestos de la poética tradicional. Una buena muestra del interés de la crítica por estas cuestiones es la *Theorie des modernen Dramas* (1956) del ya mencionado Peter Szondi, en donde se analizan las desviaciones del drama clásico en la dirección lírica o narrativa de finales

⁹ La instancia colectiva y social que representaba el coro en la tragedia griega ya no es un coro unánime en las muestras teatrales de finales del siglo XIX y principios del XX, sino que esa coralidad se ha sustituido por una fragmentación del discurso, que se refleja en las intervenciones paralelísticas de varios personajes o en la yuxtaposición de parlamentos aparentemente individuales, pero en realidad derivados de una misma instancia dramática; así en el caso de *Los ciegos*, de Maeterlinck. Esa alternancia de voces se identifica en muchos casos con el ritmo y la musicalidad de la acción dramática, planteada incluso como representación de danza coral entre distintos personajes.

¹⁰ Anne Ubersfeld señala otros recursos utilizados en el diálogo teatral, «en los que la disminución de la comunicación interpersonal da lugar a enunciados organizados, de extensión variable, en los cuales [...] la primacía del significante juega el primer rol» [2004: 139]; por un lado, lo que la investigadora llama «escenario imaginario», esto es, la evocación subjetiva de acciones pasadas, futuras o imaginadas, que son el resultado de «una construcción del yo» y que ponen a prueba la capacidad del actor para expresar «la materialidad del discurso, [...] la opacidad de lo poético» [143], y por otro, la «hipotiposis», que aplicada al teatro consiste en una descripción del mundo –por ejemplo, la «contemplación cósmica» en *El zapato de raso*, de Claudel–, cuyos «elementos [...], convocados por el locutor-personaje, son, al mismo tiempo, “hablantes imaginarios” que reclaman una respuesta; si el locutor los describe es porque ellos están “ahí”; son testigos, preguntan, forman parte de ese proceso, que es el proceso mismo del teatro» [145]. En ambos casos, se trata de un despliegue de la escritura del enunciadador-autor como reclamo de la dimensión más poética del drama que el enunciadador-personaje traslada, a través del actor, a los espectadores.

del siglo XIX y principios del siglo XX con el ejemplo de algunas obras de Ibsen, Chéjov, Hauptmann, Strindberg y Maeterlinck¹¹. El «teatro poético» –o el «drama lírico», si preferimos las palabras acuñadas por el crítico alemán– representa, de esa forma, un cuestionamiento de los presupuestos dramáticos tradicionales, en la medida en que la acción propia del drama se diluye, se ralentiza o queda suspendida, se esquematiza, se estiliza y se transforma en representación de una situación y de un estado de ánimo¹². A esta cuestión se había referido ya en el siglo XVIII Charles Batteux, al advertir que las diferencias entre los distintos géneros dependen en buena medida del tratamiento de la acción: «Mientras que la acción funciona, la poesía es épica o dramática; cuando se detiene y solamente expresa la situación del alma, o el peculiar sentimiento que experimenta, la poesía es de por sí lírica: no se trata más que de darle la forma necesaria para poematizarla» [apud Genette, 1988: 205].

2. La poesía en verso, el «poema en prosa» y la prosa poética

La crítica formalista y estructuralista deslindó, a grandes rasgos, la «poesía» de la «prosa», pero esta clasificación no puede asimilarse a la teoría de los géneros porque existen formas mixtas como el poema narrativo, la prosa lírica o el poema en prosa, en las cuales no resulta fácil admitir compartimentos estancos. Es verdad que el verso es uno de los elementos constitutivos de la poesía, pero no es menos cierto que la métrica no se corresponde más que con la estructura superficial del género. De ahí que haya que admitir el «verso» y la «prosa» como formas de expresión poética, sobre todo desde la época simbolista; una equivalencia que resulta fundamental para desterrar definitivamente la visión más convencional del «teatro poético» –aquella que lo

¹¹ El cauce narrativo se confunde con el dramático desde finales del siglo XIX, como en las novelas dialogadas que Galdós escribe en el cambio de siglo; así en el caso de *El abuelo* (1897), un texto no destinado en principio a la representación, pero que se llevó al teatro en 1904 con una consiguiente reducción de personajes y escenas. Sobre la indeterminación de géneros escribe el autor: «Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto, que en esto, como en todo lo que pertenece al reino exquisito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El Teatro no es más que la condensación y acoplatura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres» [apud Guillén, 2005: 169].

¹² La disolución de los elementos constitutivos de la obra dramática desde finales del siglo XIX puede equipararse con la situación del teatro contemporáneo: «Es posible que la actual tendencia hacia la fragmentación del texto teatral y de la representación no sea más que una expresión de este desconcierto ante la imposibilidad de integrar la certidumbre de la subjetividad con la necesidad de objetivar el mundo para comprenderlo y manipularlo. La disociación, la percepción indefensa de la complejidad, el desarme mental ante la subjetividad, ante el relativismo cognitivo y de valores... La reacción ante este “estado de cosas” se lleva a la escena bajo la forma de disolución del argumento, del personaje, de la unidad del texto y la representación, la pérdida del sentido global de la obra, etc.» [Trancón, 2006: 56].

identifica de forma exclusiva con la versificación— y para reconocer que hay dos formas de poetización del drama¹³.

Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta la distinción entre el texto poético (entendido como «poema») y la «poeticidad» de un texto, esto es, su carácter poético en un sentido más amplio del término; como ha señalado Patrice Pavis: «Por lo que se refiere a la poesía en el teatro, lo importante no es saber si se interpreta un poema, sino si el texto interpretado esconde una gran poeticidad y qué consecuencias puede tener esta carga poética para la representación teatral» [1998: 344]. Hay que valorar también lo que Jakobson define como «función poética», esto es, aquella función del lenguaje centrada en el significante, que encuentra en el verso su lugar preferente por la utilización de la rima, pero que no es exclusiva de la versificación porque también hay una poética de la prosa. En relación con nuestro objeto de estudio, importa determinar en qué medida puede estudiarse la «función poética» en el diálogo teatral [Ubersfeld, 2004: 123-146] y si eso tiene consecuencias directas sobre nuestra caracterización de un «teatro poético» en verso o en prosa.

a) Poesía en verso / «teatro poético» en verso

El verso ha sido la forma expresiva privilegiada por la lírica desde sus orígenes; de ahí que, en primera instancia, la poesía se haya identificado casi exclusivamente con la utilización del verso, al menos hasta la época romántica y finales del siglo XIX. Sin embargo, las formas métricas no definen completamente la especificidad del género, pues el teatro primitivo, el teatro del Siglo de Oro, el teatro romántico y el teatro modernista utilizaron también el verso como principal cauce de expresión, no sólo en España sino en todo el contexto europeo; véase, si no, el teatro isabelino inglés o el teatro clasicista francés, y, mucho antes, la tragedia griega, que también empleaba el verso en las canciones y danzas interpretadas ritualmente en honor a Dionisos. El verso es, por tanto, «la configuración lingüística [...] de más larga tradición en el teatro occidental» [Spang, 1991: 279], así que una cuestión importante para la delimitación del

¹³ Claudio Guillén recuerda, en este sentido, la distinción que hace Alfonso Reyes «entre las funciones “formales” en literatura –drama, narración, poesía, o sea las *Naturformen der Dichtung* de Goethe– y lo que él llama funciones “materiales”, que son la prosa y el verso. A las tres funciones formales, según su terminología, puede vincularse cualquiera de las dos funciones materiales; y así tenemos novela en verso [...], drama en yuxtaposición de prosa y verso (Shakespeare), relato en yuxtaposición de prosa y verso [...], poesía en yuxtaposición de prosa y verso [...], y poemas en prosa» [2005: 168]. Para Kurt Spang, «en términos generales es la pugna entre la función poética por un lado, y la función expresiva, por otro, la que decide sobre el tipo de configuración lingüística de un drama» [1991: 280].

«teatro poético» en verso es, obviamente, la utilización de las formas de versificación, aunque eso no sea garantía absoluta de teatralidad.

Anne Ubersfeld ha estudiado la «función poética» en el diálogo teatral y ha llegado a la conclusión de que lo poético en el drama no está destinado a facilitar la comunicación entre los personajes –hablar en verso es una convención dramática– sino que se trata de un juego dirigido al lector o espectador, a quien –en palabras de Pierre Bourdieu– se le obliga «a detenerse en la forma sensible del texto, material visible y sonoro, cargado de concordancias con lo real, que se sitúa a la vez en el orden del sentido y en el orden de lo sensible, en lugar de atravesarla como un signo transparente, leído sin ser visto, para ir directamente al sentido» [*apud* Ubersfeld, 2004: 124]. La presencia de lo poético nos obliga, pues, a reparar en el significante de la obra literaria, pero esta cuestión resulta problemática en el teatro, debido a su doble componente textual y espectacular. La lectura del texto dramático difiere en principio de la puesta en escena, pero lo cierto es que «lo poético puede [...] ser aprehendido por la percepción y por la reflexión, en el teatro como en cualquier otro texto literario, aun cuando las condiciones de recepción no sean las mismas» [Ubersfeld, 2004: 124-125]. Quiere esto decir que el lector o espectador es capaz de percibir los elementos fónicos, las concordancias, las isotopías y las recurrencias propias de la «función poética», gracias a una memoria que reconoce la repetición y la continuidad; «de ahí, los efectos de reconocimiento, pero sobre todo un singular proceso de metaforización, análogo al del *leit-motiv* musical, el retorno de un mismo elemento que acerca dos momentos cuya carga afectiva y temática remite a una instancia anterior» [125]¹⁴.

Asimismo, resulta interesante recordar que el verso precede a la prosa como forma de expresión literaria, y que tal extremo se justifica por su conexión con la oralidad y con la memoria. En el teatro, además de ser un elemento mnemotécnico, el verso cumple, como en la tragedia griega, una «función de extrañamiento por elevación» [García Barrientos, 2003: 69], y al mismo tiempo tiene una «función depuradora [...], que canaliza una visión más densa de la vida, [...] de carácter retórico» [69]. En opinión de George Steiner, el verso «es la matemática pura del lenguaje. Es más exacto que la prosa, más autónomo y más capaz de elaborar formas teóricas

¹⁴ La versificación de las acotaciones –como ocurre, por ejemplo, con las de *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán– resulta problemática si asumimos que el verso está dirigido a la percepción de los espectadores, pues «si se leen o se “ejecutan” como acotaciones, es decir, traduciendo escénicamente su contenido referencial, se pierden irremediabilmente los valores poéticos del verso; para conservar éstos no hay más remedio que hacer que un personaje o una voz “diga” la acotación, que deja así de serlo para convertirse en diálogo» [García Barrientos, 2003: 47].

independientes de una base material. Puede “mentir” creadoramente» [Steiner, 1970: 201]; asimismo, «el verso simplifica y complica, a la vez, la representación del comportamiento humano» [202]. En cualquier caso, su utilización no debe entenderse como una forma de distanciamiento artificial, puesto que «está más cerca del habla, precede desde luego a la prosa como forma artística, que resulta así más impostada, menos natural y también menos sometida a las leyes rítmicas –propias del verso, de lo fónico, del hablar– que intuimos que deben regir de alguna manera el diálogo dramático» [García Barrientos, 2003: 69]. Todo depende, en última instancia, de que la interpretación se acomode a un tono natural y no al estilo declamatorio y grandilocuente que tantas veces caracterizó la práctica de «decir el verso» en este tipo de teatro.

Las formas métricas tradicionales constituyen el sustento poético de los textos teatrales escritos en verso, y la musicalidad inherente de los metros es también un modo de facilitar la progresión dramática y el propio ritmo de la representación. El verso debe estar al servicio de la acción para lograr la unión entre la forma expresiva y la verosimilitud dramática, pues como señala Santiago Trancón: «Verso y drama no sólo no son incompatibles, sino que lo uno (el verso) intensifica y se acomoda a lo otro (la acción dramática), al mismo tiempo que contribuye a crearla» [2006: 451]. No es otra cosa la que reclama T. S. Eliot en sus reflexiones sobre la poesía y el drama, aunque el poeta insiste en el carácter verdaderamente dramático del verso, más allá de un lirismo innecesario o de la mera exhibición de una habilidad en el manejo de las formas métricas: «La poesía tiene que justificarse dramáticamente, y no ser simple poesía buena con forma dramática. De esto se sigue que no debería escribirse en verso ninguna obra para la cual sea *dramáticamente* apropiada la prosa» [Eliot, 1992c: 75]. Esta defensa del verso como expresión dramática en el teatro supone un rechazo de la prosa: «Para ser poético en prosa, el dramaturgo tiene que practicar una poesía de tal consistencia que el espectro queda muy limitado. [...] El drama poético en prosa está más limitado que el drama poético en verso por las convenciones sobre qué temas son poéticos» [82].

Asimismo, la utilización del verso plantea la distinción entre la «poiesis» y la «mimesis dramática». El primer término se refiere a la introducción en los diálogos o monólogos de textos poéticos propiamente dichos, que interrumpen el discurrir de la acción para intensificar las emociones o los sentimientos de los personajes. La versificación relacionada con la «mimesis dramática» ya no se detiene en la recreación lírica, sino que utiliza el verso para construir las acciones de la trama. Lejos de impedir

el ritmo dramático, la integración de la poesía lírica convirtió a muchas piezas de nuestro teatro clásico en un ejemplo de teatralidad:

La larga tradición del teatro versificado permitió este uso dramático de la poesía y lo poético, contribuyendo a afianzar una concepción literaria del texto teatral, que ha alcanzado su mayor éxito en cientos de obras imperecederas, tan valiosas por su vitalidad escénica y dramática como por sus textos poéticos, que muchas veces pueden desgajarse del texto general para leerse y valorarse como poemas o creaciones poéticas en sí mismas [Trancón, 2006: 229].

Por último, el uso de un tipo de verso específico puede ser la marca de toda una forma de hacer teatro –como sucede con el rígido verso alejandrino de casi todo el drama clasicista francés–, pero quizás la revolución más importante en lo que atañe a la incorporación de diferentes formas métricas –algo que ya era común en el teatro griego y romano– se produce tras la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), de Lope de Vega. Para el autor de *Fuente Ovejuna*, se hace necesaria además una adecuación entre las formas métricas y las distintas situaciones dramáticas, puesto que la versificación conlleva una correspondencia temática y una retórica determinada:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas [Lope de Vega, 2006: 148]¹⁵.

b) «Poema en prosa» / «teatro poético en prosa»

Desde el Romanticismo y, sobre todo, desde el simbolismo, la indefinición de los géneros literarios originó una concepción más amplia de la escritura poética, de manera que el verso dejó de ser marca distintiva de la lírica para dar paso a ritmos nuevos como el versículo y, en esa misma dirección, para considerar el valor de la prosa como expresión de lo poético y la existencia de una «poetry without verse» [Todorov, 1983]. Lo que se planteó fue la idea –ya cuestionada en la *Poética* de Aristóteles– de que la «poesía» está por encima de cualquier manifestación formal. Como resultado de este

¹⁵ Quizás merecería la pena analizar sistemáticamente la tipología y la funcionalidad del verso en el «teatro poético» –al calor del famoso libro de Diego Marín [1968] sobre el tema– para comprobar si las recomendaciones de Lope continuaban vigentes en el siglo XX. Como señalaba Kurt Spang en su *Teoría del drama*, «una de las grandes lagunas de la investigación métrica es precisamente la de la versificación en el drama» [1991: 279].

proceso de «poetización» surgió como género el poema en prosa y se desarrolló la prosa poética, considerados como formas alternativas a la noción del poema que había establecido la tradición literaria¹⁶.

Esta circunstancia está relacionada también con la extensión del concepto de simbolismo a la prosa y al drama [Wellek, 1970], en la medida en que la poesía está presente en otros géneros. Eso es lo que permitió el desarrollo de una prosa lírica y artística, utilizada tanto para la narración como para el teatro, por mucho que para los simbolistas las demás formas de escritura literaria sean un producto secundario del género poético. Como señaló William R. Risley, a propósito de la prosa de Valle-Inclán, «así como en la poesía, el simbolismo en la prosa consistirá en utilizar el lenguaje para sugerir y producir sentimientos y emociones en vez de describirlos: es decir, para recrear experiencias interiores, dejando que la reconstrucción de ellas se produzca en la imaginación del lector» [1979: 298].

Benigno León Felipe [2005] ha estudiado los orígenes, las características formales y la evolución del poema en prosa, cuyo origen se suele situar en la Francia de finales del siglo XIX —como rechazo contra su rígida prosodia— con el *Gaspar de la Nuit* (1842), de Aloysius Bertrand, los *Petits poèmes en prose* (1869), de Baudelaire, y las *Illuminations* (1886), de Rimbaud, aunque hay críticos, como Aullón de Haro, que reivindican el precedente germánico de los *Himnos a la noche* (1800), de Novalis, por la libertad creativa consustancial al espíritu romántico, que permite la disolución y la mezcla de los géneros¹⁷. En España hay algunos antecedentes del poema en prosa durante el siglo XIX, aunque su irrupción se intensifica, claro está, con el Modernismo; los cuentos líricos de *Azul...* (1888), firmados por Rubén Darío, son ya considerados como verdaderos poemas en prosa, y a su nombre se añadirán después los de Juan Ramón Jiménez y otros escritores modernistas, como Benavente, Valle-Inclán, Baroja, *Azorín* o Martínez Sierra, entre otros muchos¹⁸.

¹⁶ No obstante, desde el Renacimiento ya se aceptaba la existencia de la poesía en prosa: «La cuestión de si el verso es un elemento definidor de lo poético, tratada explícitamente por Aristóteles en su *Poética*, se retomó con fuerza en la polémica renacentista sobre el tema, en la que Minturno, Benio, el Pinciano y Cascales admitieron la poesía en prosa» [Aradra Sánchez, 2011: 357].

¹⁷ El desarrollo del poema en prosa también está en relación con «el influjo de las traducciones en prosa de poemas en verso de otras lenguas» [León Felipe, ed., 2005: 14]. Estaría por ver si las traducciones en prosa del teatro en verso —como en el caso de D'Annunzio, por señalar un caso significativo en España gracias a la labor de Ricardo Baeza— favorecieron también la producción de un «teatro poético» en prosa de cuño propio.

¹⁸ Existen varios trabajos ya clásicos sobre el poema en prosa en España, entre los que cabe citar el estudio y antología de Guillermo Díaz-Plaja [1956] o los artículos de Pedro Aullón de Haro [1979]. Para una definición teórica del «poema en prosa», véase M^a Victoria Utrera Torremocha [1999] y, más

Es este un género caracterizado, en principio, por una extensión breve y por una intensidad poética derivada de la unidad de sentido similar a la del texto lírico, pero ello no obsta para que existan también poemas en prosa extensos o estructuras literarias en las cuales lo poético se organiza o modula de muy diversas formas y se relaciona, a su vez, con otros géneros como la «novela lírica» o el teatro. En el caso que nos ocupa, la forma del drama determina la utilización del diálogo, aunque muchos de los parlamentos de los personajes –monologados o no– guardan cierto parecido con el poema en prosa autónomo, si no es que el propio intercambio comunicativo incluye parlamentos yuxtapuestos que no esperan la réplica y que tan sólo pretenden «comunicar» con el espectador –a través de varias voces desdobladas– un determinado estado de ánimo. En algunos casos, lo poético se hace narrativo o expositivo, de forma que nos encontramos con una suerte de diálogo platónico o con digresiones y meditaciones sobre cuestiones intelectuales, sensaciones, estados de ánimo, etc. El prólogo que Baudelaire puso al frente de sus *Pequeños poemas en prosa* es, en definitiva, el que mejor resume la intencionalidad y la búsqueda de un nuevo lenguaje poético con el que expresar también una realidad nueva: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?» [Baudelaire, 2000a: 550].

Más allá de la caracterización del poema en prosa como género, hay que señalar que las relaciones entre el verso y la prosa adquirieron desde la época romántica una relevancia crítica muy interesante, sobre todo en los escritos de William Wordsworth y Percy B. Shelley¹⁹. Un buen ejemplo de esta discusión literaria en España es la famosa *Poética* (1883) de Ramón de Campoamor, en la que se ofrece una perspectiva

recientemente, Benigno León Felipe [2005], que ha editado una completa antología en la que se recogen textos que comparten la misma adscripción genérica.

¹⁹ Luis Cernuda recuerda en su libro sobre el *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* la posición de los grandes poetas del Romanticismo sobre este particular. Wordsworth consideraba que «el lenguaje de todo buen poema, por elevado que sea, “no debe diferir mucho del de la buena prosa, excepto en lo que concierne al metro; y puede observarse que en la parte más importante de los poemas mejores el lenguaje es equivalente al de la prosa bien escrita. Cabe ir más lejos, y afirmar que no hay, ni puede haber, diferencia *esencial* entre el lenguaje en prosa y el de una composición en verso, [...] Mucha confusión resulta de oponer prosa y poesía, siendo mejor la distinción filosófica entre poesía y hechos, o sea, entre poesía y ciencia”» [Cernuda, 2002: 47]. Por otra parte, para Shelley la distinción se establece «entre lenguaje medido y lenguaje no medido, porque “la división entre prosa y verso es inadmisibile en términos filosóficos” [...] Es decir, que para Shelley la expresión poética no requiere necesariamente que la acompañe el verso, pues como corrobora luego, equiparando poesía y filosofía, “los poetas supremos, aquellos que emplearon las formas rítmicas tradicionales, no son menos capaces de percibir y enseñar la verdad de las cosas que aquellos que omitieron dichas formas”» [73-74].

revolucionaria sobre las posibilidades de un nuevo lenguaje para la poesía, caracterizado por la sencillez y la naturalidad. Señala Vicente Gaos que, a pesar de la complejidad y las contradicciones que a menudo se desprenden de dicha teoría, en la *Poética* del escritor asturiano se defiende una extensión del concepto de poesía que tiene también en cuenta a la prosa, pues «la poesía es independiente del verso» [*apud* Gaos, 1969: 41]. Asimismo, Campoamor concede importancia a la interacción del verso y de la prosa en la expresión poética, aun cuando la perfección formal de la poesía en verso sea una marca de superioridad frente a la prosa: «Hay un punto de conexión común donde la poesía y la prosa no se distinguen más que por el ritmo y la rima. Existe una línea de conjunción en la cual se puede ver que la poesía más sublime arranca de las entrañas de la prosa» [42]. En definitiva, y sin entrar a discutir con mayor profundidad los términos de su teoría poética, lo que más interesa destacar es esa conciencia de Campoamor de que la poesía puede expresarse tanto en verso como en prosa, esto es, la dignificación de la prosa como expresión del discurso poético, pero no sólo eso, pues el escritor también plantea que «así como hay que bajar el diapasón en poesía, es necesario subir el de la prosa» [42] para «democratizar [...] la poesía y aristocratizar [...] la prosa» [171]²⁰.

Por otra parte, la «función poética» que en el teatro versificado identificábamos con las formas métricas tiene también su correspondencia en el teatro en prosa. Aunque las convenciones dramáticas imponen una determinada estructura –diálogo teatral y acotaciones–, la prosa utilizada en el «teatro poético» tiene también un ritmo lingüístico que ya no está relacionado con las formas métricas y con la «periodicidad» que éstas exigen –aunque en alguno casos se puedan identificar unidades rítmicas–, sino con «configuraciones no reiterativas de movimientos» [Wellek / Warren, 1974: 193]. De alguna forma, los mecanismos propios del discurso poético están presentes en la prosa,

²⁰ Conviene recordar aquí la polémica que enfrentó a Núñez de Arce con *Clarín* sobre la primacía de la poesía en verso sobre los demás géneros literarios escritos en prosa. El autor de *Gritos del combate* pronunció un discurso en 1887 en el que defendía la superioridad de la poesía –«arte maestra por excelencia, puesto que contiene en sí misma todas las demás» [*apud* Gaos, 1969: 149]– sobre todos los géneros literarios y, muy especialmente, sobre la novela cultivada por los naturalistas, y criticaba la «prosa poética» y la «poesía prosaica». La reacción de *Clarín*, situado estéticamente entre el Naturalismo y el simbolismo, se centró en considerar que no hay separación alguna entre el verso y la prosa, y que lo que Núñez de Arce llama «prosa poética» o «poesía prosaica» es otra cosa: «La prosa y el verso no son dos especies de un mismo género, sino un género y una especie de éste. [...] El verso bueno debe tener todas las cualidades de la prosa buena. [...] El verso no es más que un modo de la prosa, el modo rítmico. [...] Hay formas casi ambiguas que representan el paso de la prosa al verso, sobre todo en la aliteración y en el paralelismo de antiguas literaturas» [*apud* Gaos, 1969: 153]. Me parece interesante que *Clarín* identifique después la «prosa poética» con una «especie de *música wagneriana*» y que aluda, en este sentido, a «las profundas relaciones entre la idea y el sonido» para definir esta interrelación entre poesía y prosa [154]. Otra polémica suscitada al calor de la anterior es la que Campoamor mantuvo con Juan Valera más o menos sobre el mismo tema entre 1890 y 1891. Véanse al respecto de una y otra polémica los trabajos de Fernando González Ollé [1963] y Vicente Gaos [1969].

a saber: la estructura rítmica de la frase, las asociaciones sonoras, las combinaciones léxicas, las imágenes, las pausas y todos los recursos tradicionalmente identificados con la escritura poética [Paraíso, 1976]. El lenguaje común tiene una musicalidad implícita: «Sin dificultad puede demostrarse que toda prosa tiene alguna forma de ritmo, que hasta la frase más prosaica puede ser escandida, esto es, subdividida en grupos de largas y breves, de sílabas tónica y sílabas átonas» [Wellek / Warren, 1974: 193]. Y en el lenguaje de la prosa construida con intención artística son aún más evidentes esas conexiones con lo melódico:

El ritmo artístico de la prosa puede definirse como una organización de ritmos del habla usual. Se diferencia de la prosa ordinaria en una mayor regularidad en la distribución de acentos, que, sin embargo, no ha de llegar a un isocronismo evidente. [...] Por lo común, la impresión general de regularidad y periodicidad se refuerzan mediante artificios fonéticos y sintácticos: figuras sonoras, cláusulas paralelas, equilibrio de antítesis en que toda la estructura del sentido apoya con fuerza el esquema rítmico [Wellek / Warren, 1974: 195].

La cuestión de la «prosa rítmica» –aun cuando «sigue siendo discutido y discutible el valor artístico de la prosa»– queda zanjada de la siguiente forma:

La prosa rítmica parece considerarse una forma mixta: ni prosa ni verso. Pero esto probablemente es un prejuicio crítico de nuestra época. [...] Bien utilizada, la prosa rítmica nos obliga a tomar mayor conciencia del texto; la prosa rítmica subraya, enlaza, construye gradaciones, insinúa paralelismos, organiza el lenguaje, y organización es arte [Wellek / Warren, 1974: 196].

En resumen, la revolución que supuso el poema en prosa para la poesía en verso o para la narrativa tiene también su correspondencia dramática en una variedad teatral prosificada que permite una lectura poética, no sólo del diálogo teatral sino también de las acotaciones. El mismo impulso que inspira en los simbolistas la búsqueda de un nuevo lenguaje para la poesía es el que permite la experimentación con el drama. Esa escritura poético-dramática es la que fundamenta la existencia de un «teatro poético» en prosa, que en unos casos mantiene la unidad de sentido y la suspensión temporal propia de los poemas líricos en verso, y en otros se pone al servicio de la acción y de los elementos que configuran la estructura dramática. En esta dirección, un buen ejemplo de lo poético prosificado –con cualidades en principio narrativas, pero también dramáticas por el propio carácter de dicha práctica teatral– es el texto que sirve de «partitura» a una pantomima. Esta modalidad responde fielmente a los dictados de la escritura poética, puesto que nos encontramos con auténticos poemas prosificados, en los cuales podemos

encontrar un componente de teatralidad incluso mayor que en otros textos dialogados. La descripción lírica de lo pantomímico no queda reducida al ámbito del texto, sino que tiene su correlato escénico: no es ya sólo la palabra la que se pone en acción o la que nos presenta la situación dramática, sino que es el propio cuerpo significativo del actor el que se pone en movimiento para crear arte. No obstante, en esa realización física y material del texto pantomímico se pierden los valores poéticos del texto, que sí pueden analizarse desde un punto de vista literario, tal y como sucede con ciertas acotaciones en las que «se suman el tipo diegético y la función poética» [García Barrientos, 2003: 50].

* * *

Finalmente, no podemos obviar que en muchas piezas dramáticas se produce una intercalación de la prosa y el verso, que también conviene analizar para entender a qué responde en determinados autores y obras esa alternancia de formas «materiales» de expresión poética. Una de las características más destacadas de algunas obras de Shakespeare es precisamente esta cuestión de alternancia del verso y de la prosa, aunque también se ha dicho que tal circunstancia depende en algún caso de los caprichos del impresor o de las contradicciones de la puntuación isabelina; en cualquier caso, Steiner apunta al respecto que «en la mayoría de los casos, Shakespeare sabía con precisión qué era lo que se proponía cuando pasaba del verso a la prosa y a la inversa. Modulaba la forma expresiva conforme a las exigencias del personaje, el ánimo y la circunstancia dramática» [Steiner, 1970: 209].

En las piezas teatrales en prosa que se analizarán en estas páginas nos encontraremos con múltiples casos de intercalación lírica o poemática –más o menos justificada dramáticamente–, cuya función es ralentizar o suspender el desarrollo de la acción en un momento importante de la trama para intensificarlo. En otros casos, se utilizan formas métricas tradicionales o canciones populares para introducir un elemento musical o coral que incrementa la tensión dramática, el estado de ánimo de los personajes o la gravedad de la escena correspondiente en relación con el resto de la historia. Hay muchos casos de intercalación lírica en las piezas que vamos a analizar en estas páginas, pero quizás el mejor ejemplo de integración dramática de la poesía lírica y de lo poético en el teatro –no sólo como estilización lingüística sino como categoría estética de integración artística aplicada a la puesta en escena– es la obra de Federico García Lorca. La dialéctica entre el verso y la prosa en sus dramas –desde su teatro de

juventud o sus farsas para títeres hasta su teatro surrealista o su trilogía de la tierra— nos demuestra hasta qué punto la poesía y el teatro se integran sin que eso suponga una merma de la teatralidad. Las imágenes poéticas están presentes en muchas de sus piezas dramáticas en prosa, pero en determinados momentos de la acción el poeta introduce poemas líricos —que no son meros recursos literarios sino formas de intensificar el drama en coherencia con la caracterización de los personajes y con el conflicto planteado— para destacar la significación de una escena²¹.

3. El «teatro poético» en escena: un «teatro artístico»

Hasta ahora hemos analizado la cuestión del «teatro poético» desde un punto de vista literario y hemos planteado las posibilidades de considerarlo como tal desde diferentes perspectivas teóricas. Ahora lo más pertinente es determinar si nos encontramos o no ante unos textos con posibilidad de ser llevados a las tablas, esto es, si existe potencialidad escénica en los dramas teóricamente poéticos —en verso o en prosa—, si podemos documentar las puestas en escena de esos textos, y si existen modelos de dirección y montaje para este tipo de piezas dramáticas, dado que el género teatral exige la representación y la presencia de espectadores.

Santiago Trancón considera en su *Teoría del teatro* que uno de los rasgos constitutivos del arte de Talía es que se trata de «una *realidad ficticia* y una *ficción real*» [2006: 99], de modo que es importante que distingamos, en primer término, entre «teatro» y «espectáculo» —ajeno este, en principio, al ámbito de la ficción, como en las corridas de toros, las competiciones deportivas o los conciertos de música—, teniendo en cuenta que tal distinción es a veces confusa desde la irrupción de las vanguardias, que reivindican el carácter espectacular del teatro y al mismo tiempo se oponen al monopolio del texto dramático y a la dependencia de la estructura dialogada. En este sentido, el «teatro poético» comporta una concepción muy amplia del hecho teatral, no

²¹ Santiago Trancón analiza en su *Teoría del teatro* una escena del acto III de *La casa de Bernarda Alba*, en la cual el personaje de María Josefa se dirige a Martirio con imágenes y metáforas poéticas, plenamente justificadas desde el punto de vista dramático: «No es Lorca el que quiere poetizar a toda costa el texto dramático, sino que la poesía surge de modo coherente, integrado y verosímil, dentro de la situación dramática: juegos de palabras, rimas intencionadas, una breve canción lírica popular e infantil, bellas imágenes trágicas (nieve, olas, espuma, perros, granos de trigo), el contraste simbólico entre blanco / negro (pelo blanco / mantones de luto), asociaciones libres y fonéticas de origen vanguardista (oveja-niño, cabello-olas-espuma, Bernarda-leoparda, hormigueta-puerta, teta-pan)» [Trancón, 2006: 456]. Para García Barrientos, la obra es una muestra del «teatro verdaderamente poético (sin comillas) de García Lorca, [...] en cuyo lenguaje se produce una conjunción tan potente como delicada de las funciones poética y dramática, con el resultado de que, en vez de estorbarse, lo poético potencia lo dramático y viceversa, lo que constituye sin duda uno de los más prodigiosos aciertos de la obra, si no el máximo» [2003: 62].

sólo supeditada al texto dramático sino a sus componentes espectaculares, de modo que podemos incluir bajo esa denominación muchas de las representaciones que exploran las posibilidades de otros lenguajes artísticos para configurar una experiencia «total» de la teatralidad. Pero no debemos perder de vista que la integración «dramática» de la «poesía» –también de los componentes espectaculares– debe estar al servicio de la ficción teatral y no al contrario.

En segundo lugar, «el arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad» y que «en una representación teatral todo se convierte en signo» [Kowzan, 1997: 126]. El teatro, por tanto, se conforma como un conjunto de signos «artificiales» o como un hecho semiológico o semiótico [Bobes Naves, ed., 1997a y 1997b; Fischer-Lichte, 1999], en el que se utilizan elementos procedentes de todas las manifestaciones de la naturaleza y de todas las actividades humanas con el fin de configurar un todo artístico. Aunque existen múltiples clasificaciones para agruparlos, esos distintos sistemas de signos pueden resumirse de la siguiente forma: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros [Kowzan, 1997: 146].

Si los signos aludidos son indispensables para el análisis de cualquier tipo de representación, en la puesta en escena del «teatro poético» adquieren un protagonismo especial porque muchos de ellos resultan fundamentales para la propia caracterización genérica. El estilo de una representación de esas características no puede obviar que la palabra o el tono se utilizan de una forma particular en el teatro versificado por el ritmo que determinan las formas métricas, y que el movimiento gestual de los actores, la mímica del rostro, el maquillaje, los decorados, la luminotecnia, la música y los efectos sonoros se convierten en el teatro de inspiración simbolista en significantes plenos de sentido. La poesía, la pintura, la música, la danza y la pantomima son fundamentales para conformar el carácter artístico y multidisciplinar de un teatro entendido a la manera del *Gesamtkunstwerk* wagneriano que integra las artes y las teatraliza²².

²² Santiago Trancón expresa esta necesidad de que las artes se integren «teatralmente» en la representación, aunque reconoce también la posibilidad de que el arte se teatralice: «En la representación teatral, las artes se ponen al servicio del teatro, y no al revés. El caso contrario [...] es perfectamente legítimo, que el teatro se diluya en otro arte o se ponga a su servicio; pero entonces hablaríamos más de espectáculo que de teatro, o de otra cosa, como, por ejemplo, “pintura teatral”, “danza teatral”..., porque lo esencial o dominante en estos casos no sería el crear un mundo real de ficción, sino provocar los

El teatro de inspiración simbolista contó en Francia con dos escenarios privilegiados para la puesta en escena de tales propuestas –el *Théâtre d'Art*, de Paul Fort, y el *Théâtre de l'Œuvre*, de Lugné-Poe [Robichez, 1957]–, pero en España ese teatro idealista no contó con espacios escénicos similares. Con motivo de las «Festas modernistes» de Sitges, en 1893, se representó *La intrusa* de Maeterlinck en un pequeño teatro de cámara, aunque esta primera experiencia teatral no tuvo demasiada continuidad, si exceptuamos los montajes del *Teatre Íntim* de Adrià Gual o los intentos de varios grupos de escritores de crear «Teatros de Arte», como Jacinto Benavente o *Alejandro Miquis*. Tal vez la empresa teatral que mejor supo conciliar el carácter comercial y el montaje artístico de obras dramáticas de muy distinta procedencia y condición fue el «Teatro de Arte» de Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid, entre 1916 y 1926²³.

El análisis del «teatro poético» español en toda su extensión nos obliga a tomar en cuenta el teatro representado y a establecer una clara distinción entre las dos modalidades de esta tendencia teatral, pues, como veremos más adelante, el teatro versificado sí contó con el beneplácito de las instituciones políticas y culturales –como la Academia de la Poesía Española–, de los empresarios teatrales y de afamados actores –María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza al frente del Teatro de la Princesa–, que lo convirtieron en un verdadero éxito comercial. Sin embargo, la modalidad teatral más idealista no corrió la misma suerte porque la mayor parte de las piezas adscritas a esa forma del «teatro poético» nunca se representaron, salvo en muy contadas excepciones. La experimentación simbolista en materia teatral quedó relegada en muchos casos a la escritura de unos textos destinados a la lectura, que sus autores escribieron como mero ejercicio literario. En esos casos, las ediciones bellamente ilustradas de los textos en forma de libro o en las páginas de revistas y periódicos sustituyeron sobre el papel a una hipotética puesta en escena [Rubio Jiménez, 1991]. Se hablaba de «teatro para lectura», una denominación peyorativa basada en la idea de un teatro representado en nuestra imaginación, que renunciaba a la escena real, a la manera de las formulaciones idealistas y simbolistas de Musset, Hugo, Banville o Mallarmé.

efectos específicos que cada arte en particular produce (estímulos, sensaciones, emociones, rupturas, reflexiones, etc.), ayudado por elementos teatrales» [Trancón, 2006: 144].

²³ Experiencia a la que la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero ha dedicado sus últimas «Jornadas de Zarzuela», celebradas en Cuenca en septiembre de 2015, y cuyas aportaciones, muchas de las cuales versaron sobre los lenguajes de la modernidad teatral en el «Teatro de Arte», aparecerán en forma de actas el año próximo.

Por lo demás, son varias las razones por las cuales, más allá de la intencionalidad de sus autores, no se llevaron a escena tales experimentos: la falta de medios técnicos en las salas o espacios teatrales, incapaces de albergar un teatro artístico; la inseguridad y la desconfianza de los empresarios que estuvieran dispuestos a invertir en proyectos teatrales de esas características; la ausencia de directores en España –salvo casos excepcionales, como el de Adrià Gual– con una concepción moderna de la puesta en escena; la escasa preparación de los actores, más acostumbrados al divismo y a la declamación que a una interpretación integral, y en muchos casos desrealizada, de los personajes y caracteres; y, por último, la falta de educación teatral de unos espectadores –habitados a la comedia de costumbres o a las distintas modalidades del género chico– ante un teatro estático y de ambiente. Sin embargo, la falta de medios no parece ser un grave problema a la hora de llevar a las tablas este tipo de teatro. Es quizás más acuciante que las dificultades para representar el «teatro poético» simbolista estén en relación con la imposibilidad efectiva de teatralizar el ensueño, la imaginación o los estados de ánimo, que exigen una interiorización de la realidad en nuestra propia conciencia y que, como es obvio, no siempre encuentran la forma dramática más apropiada para encarnarse sobre un escenario.

En último término, las posibilidades escénicas de la poesía en el teatro no se circunscriben únicamente a la utilización del verso dramático, sino a un aprovechamiento de los mecanismos que operan en el discurso poético, trasplantados dramáticamente al conjunto de signos de una representación. Esta concepción sobre el «teatro poético» puede ilustrarse con las ideas que aparecen en el «Préface de 1922» a *Les Mariés de la Tour Eiffel*, de Jean Cocteau, donde se opone una «poesía en el teatro», puramente decorativa desde el punto de vista formal, a una «poesía de teatro», que responde al efecto dramático total de un espectáculo puramente lírico:

Estoy tratando de sustituir una «poesía en el teatro» por una «poesía del teatro». La poesía en el teatro es un delicado encaje, imposible de ver a cierta distancia. La poesía del teatro debe ser algo más burdo, un encaje de cuerdas, un barco en el mar. [...] las escenas están unidas como las palabras de un poema [*apud* Innes, 1995: 17].

Aunque muchas de las obras a las que nos vamos a referir en esta tesis no fueron nunca representadas, analizaremos texto y potencialidad escénica, en la medida en que podamos extraer de la lectura indicaciones para la representación mental o imaginaria de estas obras, en la línea de lo que postulaba Mallarmé como ideal dramático.

Asimismo, examinaremos las piezas representadas y, en la medida de lo posible, la recepción de las mismas para determinar la viabilidad del «teatro poético».

4. Las teorías sobre el «teatro poético»

Desde el punto de vista teórico nos encontramos con dos tipos de poetización del drama de acuerdo a la utilización del verso o de la prosa. Aunque a primera vista se trata de una clasificación simplificadora –y en muchos casos lo es–, no podemos obviar que esta caracterización resulta fundamental para entender las dos formas de lirismo dramático que coexisten en el teatro español y que se relacionan *grosso modo* con dos o tres perspectivas no siempre bien diferenciadas. Por un lado, los teóricos anglosajones –con W. B. Yeats y T. S. Eliot a la cabeza– defienden una forma de *poetic drama*, emparentada con el drama isabelino y con nuestro teatro del Siglo de Oro, en la cual se da prioridad a la utilización de un verso «dramático». Por otro lado, los trabajos de la crítica francesa sobre la *réaction idéaliste* en el drama, sintetizados y concretados después por las investigaciones del alemán Peter Szondi sobre el «drama moderno» y sobre el «drama lírico» como forma genérica, analizan una forma teatral directamente emparentada con la crisis del «fin de siglo» y con la estética simbolista [Hübner, 1999: 31-79]. La cuestión del «teatro poético» se ha abordado, pues, desde diferentes puntos de vista, que atienden a cuestiones de forma y estructura de la obra dramática –así, mayoritariamente, en los estudios de la crítica inglesa–, a componentes temáticos, ideológicos o estéticos, y a la difusión y recepción teatral [Rulewicz, 1973].

4.1. T. S. Eliot y la crítica anglosajona: el *poetic drama*

La visión crítica de quienes consideran que el verso es el elemento caracterizador de este tipo de teatro, debido a una identificación de la «poesía» con las formas métricas, tiene en el ámbito anglosajón a sus más importantes valedores, desde W. B. Yeats hasta T. S. Eliot. Las ideas del dramaturgo irlandés están más relacionadas con su propia creación literaria, de modo que las analizaremos más adelante, pero los ensayos firmados por Eliot son imprescindibles para entender una de las orientaciones referidas al «teatro poético» y la crítica suscitada desde entonces en la historia del teatro de habla inglesa [Hinchliffe, 1977; Misra, 1981; Leeming, 1989; entre otros].

Las reflexiones de Eliot remiten a varios ensayos escritos como justificación de sus propios dramas, pero extensibles también a toda una manera de hacer teatro en el

mundo anglosajón, que incluso ha tenido continuadores hasta finales del siglo XX²⁴. La cuestión del *poetic drama* se manifiesta insistentemente en su obra crítica²⁵ y se identifica con una idea del «teatro poético» vinculada a la tradición teatral inglesa del verso, desde Shakespeare y el teatro romántico de Shelley o Browning²⁶ hasta la obra de Yeats –aun cuando sus piezas entroncan más con la orientación simbolista del drama–, su propia obra o la de Christopher Fry. Esta perspectiva crítica es quizás un tanto limitada, pues tan sólo se circunscribe a la utilización del verso, a sus posibilidades verdaderamente teatrales y a su adecuación con la temática religiosa²⁷. Tal primacía del teatro en verso identificado con el «teatro poético» se explica, como ha señalado Daniel F. Hübner, «por la ausencia en el ámbito anglosajón de dramas en prosa tan incuestionablemente poéticos, como por ejemplo, los de Maeterlinck» [1999: 49]. Por otro lado, la versificación defendida por el poeta se ajusta a la flexibilidad de las formas métricas inglesas –«que con facilidad adoptan formas muy cercanas a la prosa, como sucederá consciente e intencionadamente en la obra dramática de Eliot»– y «diluye los límites entre prosa y verso con este “verso libre” de cariz netamente “prosaico” que sería la otra cara de la “prosa poética” de Maeterlinck» [Hübner, 1999: 49].

En *El bosque sagrado* (1920) se incluye el ensayo titulado «La posibilidad de un teatro poético», uno de sus primeros trabajos sobre este asunto, en donde el autor se extraña inicialmente de que no exista un teatro escrito en verso entre sus contemporáneos, teniendo en cuenta que los poetas quieren escribir para las tablas y el público reclama esta forma dramática [Eliot, 2004a: 241]. Si bien es cierto que la tradición precedente cuenta con ejemplos representativos, tales como el drama isabelino

²⁴ Véase a este respecto la extensa bibliografía recogida por Wiggins [1993] sobre el teatro en verso de habla inglesa escrito entre 1935 y 1992.

²⁵ Edmund Wilson se refiere con cierto desconcierto a ese empeño de Eliot: «Es posible que no comprendamos su continua obsesión por las posibilidades de un drama poético moderno, es decir, de un drama moderno en verso. Cabe preguntarse por qué se preocupa tanto del drama en verso; por qué, después de Ibsen, Hauptmann, Shaw y Chéjov, se muestra tan insatisfecho con el teatro en prosa» [Wilson, 1989: 99]. Y el propio escritor asume su obsesión por el tema en «Poesía y Drama»: «Puede incluso que la gente se haya cansado de oírme hablar de la cuestión» [Eliot, 1992c: 75].

²⁶ Sobre el «monólogo dramático» de Browning escribe Eliot unas líneas en «Las tres voces de la poesía» (1953), en las que relaciona esa forma poética con la voz del poeta que asume un determinado papel, aunque ese correlato del yo poético no implica que escuchemos la voz de un personaje con entidad propia: «Cuando escuchamos una obra de Shakespeare, escuchamos no a Shakespeare sino a sus personajes; cuando leemos un monólogo dramático de Browning, nos es imposible suponer que estamos escuchando otra voz que la del propio Browning» [Eliot, 1992d: 102].

²⁷ Daniel F. Hübner [1999: 47 y ss.] recuerda que los trabajos de Stuart R. McLeod [1972] y Douglas Bellamy Kurdys [1972] –pertenecientes a la serie «Poetic Drama», dirigida por James Hogg desde 1972 en el Instituto de Lengua y Literatura Inglesa de Salzburgo– siguen las líneas maestras de T. S. Eliot: el primero, en cuanto a la necesidad del verso en el drama moderno y a su virtualidad escénica, y el segundo, respecto a la contribución del verso a la composición estructural de la obra dramática y a la importancia del drama religioso como género más característico de esa tendencia.

o la poesía dramática romántica –imperdonable es que omita el teatro clásico de nuestro Siglo de Oro–, el escritor advierte las dificultades de utilizar unos cauces formales que no siempre pueden acomodarse con el contenido: «Crear una forma no es sólo inventar una estructura, una rima o un ritmo. Es también la realización del contenido completamente apropiado para esa rima y ese ritmo» [247]; de ahí que el poeta censure algunas muestras de «ese tipo de arte mixto» [251] y «esa mezcla de géneros que le encanta a nuestra época» [253], en las que demasiado a menudo la escena se convierte en un medio para exponer una filosofía o una idea –se refiere a Goethe, pero también a Ibsen, Chéjov, Claudel o Maeterlinck– y no en una obra de arte plena que sea reflejo de «un mundo al que la mente del autor ha sometido a un proceso completo de simplificación» [257]²⁸.

El teatro de Shakespeare es uno de los modelos en que Eliot fija su atención para definir la utilización del verso en relación con una musicalidad inherente no solo al ritmo de los metros sino al efecto dramático de todo el conjunto; así en el ensayo sobre «La música de la poesía» (1942), inserto en *Sobre poesía y poetas* (1957): «En las obras de Shakespeare es posible descubrir un diseño musical en determinadas escenas, y en sus obras más perfectas en el todo. [...] Una obra de Shakespeare es una estructura musical muy compleja» [Eliot, 1992b: 34]. Existe, sin embargo, una enorme distancia entre la potencia dramática del verso utilizado por el autor de *Hamlet* y el empleado por los dramaturgos contemporáneos, que está muy lejos todavía de parecerse al lenguaje hablado y natural que ansía Eliot para el drama: «Aún nos queda mucho por delante en la invención de un medio en verso para el teatro, un medio en que podamos oír el habla de los contemporáneos, en que los personajes dramáticos puedan expresar la poesía más pura sin rimbombancias y transmitir el mensaje más corriente sin caer en lo absurdo» [36]. Y es que el poeta defiende una versificación plenamente dramática y critica el uso erróneo –más poético que dramático– que hicieron de ella algunos dramaturgos del siglo

²⁸ Con la excepción de Shakespeare, son pocos los autores de teatro que resisten las exigencias de una propuesta que considera el verso como una intensificación del sentimiento y, a su vez, de lo dramático. Esa circunstancia es la que le hace preferir la obra de Rostand a la de Maeterlinck en otro ensayo de *El bosque sagrado* titulado «La “retórica” y el teatro poético». En esas páginas rechaza la configuración poética del dramaturgo belga frente al autor de *Cyrano*: «No sólo como dramaturgo, sino como poeta, [Rostand] es superior a Maeterlinck, cuyo teatro, al fallar en ser dramático, falla también en ser poético. Maeterlinck tiene una percepción literaria de lo dramático y una percepción literaria de lo poético, y une las dos; las dos no están, como lo están a veces en la obra de Rostand, fundidas. Sus personajes no disfrutan conscientemente de su papel: son sentimentales. Con Rostand el centro de gravedad se halla en la expresión de la emoción, no como con Maeterlinck en la emoción que no puede ser expresada» [Eliot, 2004b: 289].

XIX. Se trata, en último término, de una actitud de insatisfacción ante las posibilidades efectivas de un «teatro poético» en verso:

Casi todos los grandes poetas del siglo pasado intentaron escribir obras teatrales en verso. Estas obras, que pocos leen más de una vez, son tratadas con el respeto que merece la buena poesía; y su insipidez suele atribuirse al hecho de que sus autores, aunque grandes poetas, en el campo del teatro eran amateurs. Pero incluso si esos poetas hubieran tenido mayores dotes naturales para el teatro, o se hubieran esforzado por adquirir destreza, las obras habrían sido ineficaces, a menos que el talento teatral o la experiencia les hubiesen indicado la necesidad de recurrir a otra clase de versificación. Si esas obras parecen tan exánimes no es básicamente por falta de argumento, o de acción y tensión, o por realización imperfecta de los personajes, o por carencia de algo de lo que se llama “teatro”; es básicamente porque no podemos asociar el ritmo de su lenguaje con ningún ser humano que no sea un declamador de poesía [1992b: 31-32].

En «Las tres voces de la poesía» (1953), perteneciente al ya aludido *Sobre poesía y poetas*, explica Eliot en qué consiste ese verso dramático identificado con lo que él llama «la tercera voz de la poesía», una voz en la que no se habla ni a sí mismo ni a un auditorio, sino que encarna las voces de otros hablando entre sí, esto es, las voces de unos personajes dramáticos: «La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso: cuando dice, no lo que diría en nombre propio, sino lo que puede decir dentro de los límites de un personaje imaginario que habla con otro personaje imaginario» [1992d: 95]. La dificultad de dotar de un lenguaje poético distinto a los personajes de un drama para evitar que sólo se escuche la voz del poeta-dramaturgo no es pequeña, pues «el autor no puede permitirse identificar con él a uno de esos personajes y dar toda la “poesía” a sus parlamentos» [99]. El lenguaje poético, en cualquier caso, debe ajustarse en todo lo posible a la situación dramática:

Y estas líneas de poesía deben estar justificadas, asimismo, por el desarrollo que aporten a la situación en la cual se dicen. Incluso si una eclosión de poesía magnífica es del todo apropiada al personaje al cual se le han asignado, debe convencernos de que es necesaria para la acción; de que ayuda a extraer de la situación el máximo de intensidad emotiva [99].

Otro trabajo relevante sobre la cuestión es «Poesía y drama» (1951), un ensayo tardío recogido de nuevo en *Sobre poesía y poetas*, en el que pretende demostrar «por qué el drama poético tiene potencialmente por ofrecer al público teatral algo que no tiene el drama en prosa» [1992c: 75]. La premisa de la que parte el poeta es que «no debería escribirse en verso ninguna obra para la cual sea *dramáticamente* apropiada la prosa» [75]. Asimismo, el público no debería percibir el vehículo lingüístico del drama en el caso de que estuviera escrito en verso, de tal manera que la forma no neutralizara

el contenido y los metros fueran escuchados como expresión del habla corriente, pues «el efecto principal del estilo y el ritmo del habla dramática, en prosa o en verso, debería ser inconsciente» [76-77]²⁹. Lo que pretende el poeta es encontrar «una forma de verso en la que pudiera decirse todo lo que haya que decir» [77].

El escritor asume, por último, la importancia de la recepción del «teatro poético» y la importancia socializadora de la poesía dramática, como se pone de manifiesto en «La función social de la poesía», publicado en 1945 y recogido posteriormente en *Sobre poesía y poetas*:

En cuanto a la poesía *dramática*, tiene una función social de un tipo actualmente peculiar a ella. Pues mientras la mayor parte de la poesía de hoy se escribe para ser leída en soledad, o en voz alta en compañía de pocos, sólo el verso dramático está pensado para causar una impresión inmediata, colectiva, en un gran número de personas reunidas para mirar un episodio imaginario representado en un escenario [1992a: 13].

En resumen, Eliot es partidario de un teatro que no se limite a la exhibición de cualidades versificadoras sino que integre adecuadamente en la forma y en el contenido lo poético y lo dramático. La utilización del verso en el teatro debe adecuarse también a las nuevas formas de expresión hablada, pues de lo que se trata es de democratizar un estilo que no se reduzca a la letra impresa o a los espectáculos de pequeño formato, sino que se convierta en representación comunitaria. Es en este punto en el que el drama propuesto por Eliot se asemeja a la misa católica³⁰, en una suerte de revitalización del rito colectivo y de la religiosidad teatralizada –no como dogma sino como hecho social y artístico–, que se comparte en el teatro a través de una poesía natural y cotidiana:

Lo que nos toca a nosotros es llevar la poesía al mundo en donde el público vive y al cual vuelve al salir del teatro; no transportar al público a un mundo imaginario totalmente distinto al suyo, un mundo irreal donde se tolera la poesía. Lo que espero que una generación de dramaturgos beneficiados con nuestra experiencia consiga es que el público, al reparar en que está escuchando poesía, se encuentre diciéndose: “¡Yo

²⁹ Eliot prefiere evitar la mezcla del verso y de la prosa para no distraer la atención de los espectadores al cambiar la forma del drama, aunque bien es cierto que, como comentábamos más arriba, la utilización del verso y del consiguiente lenguaje poético ya es de por sí una llamada de atención sobre el significante, a la que pocos espectadores pueden sustraerse. Otra cosa es que consideremos que la forma y el fondo deben estar fundidos para que una cosa no entorpezca a la otra y al final salga favorecido el conjunto; así sucede en las tragedias de Shakespeare o en muchas piezas de nuestro teatro del Siglo de Oro.

³⁰ El resurgimiento del teatro religioso en toda Europa en la primera mitad del siglo XX está relacionado con un proceso de renovación espiritual impulsada ya desde mediados del siglo anterior por el drama wagneriano. Esta situación tiene su continuación en varias iniciativas de teatro pseudolitúrgico en Inglaterra como el *Church Drama Movement* o los festivales inaugurados en Canterbury en 1929. La «moda» del drama religioso comparte algunas similitudes con la recuperación de los misterios, retablos y autos medievales por parte de los simbolistas, aunque con una intencionalidad diferente, pues en este caso se trata de recuperar las formas teatrales primitivas para devolver el sentido sagrado y ritual del drama a la escena contemporánea.

también podría hablar en poesía!” Entonces no habrá transportes a un mundo artificial; pero nuestro sórdido, deprimente mundo cotidiano se verá súbitamente iluminado y transfigurado [1992c: 86-87].

* * *

Otro de los libros más interesantes sobre el tema –que además nos sirve de enlace con la otra tendencia referida a la modalidad poética del drama– es el de Denis Donoghue, *The Third Voice. Modern British and American Verse Drama* [1959], aunque en este caso no es el análisis sistemático de los tres máximos representantes del «teatro poético» anglosajón –Yeats, Eliot y Christopher Fry– lo que más nos interesa de sus planteamientos, sino la idea de que en esta forma dramática la «poesía» no está relacionada exclusivamente con la utilización del verso:

The «poetry» of poetic drama is not necessarily or solely a *verbal* construct; it inheres in the structure of the play as a whole. That is, the «poetry» is not in any one part of the play, or any one of its elements, separately exhibited, but in the manner in which, and the degree to which, all the elements act in cooperation [Donoghue, 1959: 6].

En el poema, la coherencia interna de los elementos de composición se refiere a signos puramente verbales que se combinan entre sí por virtud de la gramática, la sintaxis u otro tipo de asociación más o menos convencional. En el «teatro poético», por el contrario, debemos considerar que la obra está compuesta no solo de palabras, sino de otros tantos elementos escénicos o espectaculares, que conforman una «situación» dramática determinada: «A play is “poetic”, then, when its concrete elements (plot, agency, scene, speech, gesture) continuously exhibit in their internal relationships those qualities of mutual coherence and illumination required of the words of a poem» [Donoghue, 1959: 10]³¹. La sucesión de las situaciones dramáticas y el contraste de las escenas no está condicionado por el desarrollo argumental de la obra, sino que la suma de esos elementos estructurales constituye la «unidad orgánica» del drama. Esta perspectiva puede ser muy útil para la comprensión de ciertas piezas identificadas con el estatismo maeterlinckiano, e incluso puede servir para explicar el encadenamiento de situaciones en los dramas más extensos.

³¹ Francis Fergusson ya apuntaba una opinión similar en relación con el teatro de Ibsen y Chéjov: «[...] not a poetry of words, but a poetry of the rhythmic relationship and contrast of “scenes” established by the performers’ make-believe, and appealing to the histrionic sensibility of the audience» [1949: 207].

4.2. La *réaction idéaliste* y los estudios sobre el simbolismo

Otra de las tendencias de análisis más características es la que mayoritariamente ha centrado los estudios de la crítica francesa, esto es, la investigación que vincula la poetización del drama con la crisis ideológica y espiritual de «fin de siglo» y con las corrientes idealistas-simbolistas que se oponen al positivismo filosófico y al naturalismo literario. Es esta la perspectiva de análisis más interesante sobre la poetización del drama finisecular –junto con los estudios sobre el «drama lírico» de Peter Szondi– y la que más nos interesa para abordar los materiales con los que trabajamos en esta tesis.

El panorama trazado por Dorothy Knowles en su ya famoso trabajo sobre *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890* [1934] sirvió para analizar con amplias miras la orientación idealista que predominó en el teatro europeo desde finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, aunque la «reacción idealista» se produjo, en primer lugar, como una «reacción poética» abanderada por Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire. La renovación simbolista se trasladó rápidamente a otros ámbitos literarios y artísticos como el teatro, la novela, la pintura, la música o la danza, con estilos y localizaciones muy heterogéneos. Centrados ya en la cuestión teatral, el mérito de Knowles consistió fundamentalmente en generalizar esa tendencia para aplicarla a toda una serie de dramaturgos no vinculados sólo al influjo de la estética simbolista, sino a las distintas iniciativas surgidas al calor de la reacción antirrealista. En líneas generales, podemos afirmar que el idealismo se constituyó como movimiento y el simbolismo como escuela con múltiples ramificaciones decadentistas, espiritualistas, esotéricas, místicas, históricas, legendarias, mitológicas, irracionales, y así hasta un largo etcétera.

Entre la extensa nómina de autores referidos por la autora del libro como precursores del idealismo teatral se encuentra el *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam [1934: 63-88], o las primeras tentativas críticas –y en algún caso dramáticas– de Édouard Schuré –artífice de varias piezas agrupadas con el sugestivo título de *Le théâtre de l'âme* (1900)–, Pierre Valin, Saint-Antoine, Camille Mauclair, Henri Mazel o el propio Mallarmé, entre otros [89-100]. En el libro se analizan profusamente las obras y las puestas en escena de un buen número de dramaturgos como Maurice Maeterlinck –a quien dedica un capítulo especial a propósito de su «théâtre de marionnettes» [1934: 279-296]–, Paul Claudel –examinado también en otro capítulo independiente, que gira en torno al símbolo de «l'arbre» [297-321]–, Gabriele D'Annunzio, Édouard Dujardin, Joséphin Péladan, Rachilde, Rémy de Gourmont, Charles van Lerbergue, Émile

Verhaeren o Edmond Rostand, entre otros, lo que demuestra la heterogeneidad de formas y estilos que se cobijan bajo la denominación de teatro idealista. Y en lo que atañe al ámbito teatral, centrado en el «Théâtre d'Art» de Paul Fort [138-171] y el «Théâtre de l'Œuvre» de Lugné-Poe [172-208] como máximos exponentes de la práctica escénica simbolista, se citan también otras iniciativas posteriores como el «Théâtre Idéaliste», el «Vieux-Colombier» o el «Théâtre Esothérique», entre otros³².

El marco temporal es reducido (1890-1900), pero lo suficientemente sugestivo como para que consideremos la prolongación estética e ideológica de la *réaction idéaliste* a otros dramaturgos o tendencias teatrales precedentes o posteriores a la década de 1890, independientemente de su vinculación directa con el simbolismo. Asimismo, la orientación antirrealista está bastante relacionada con el fenómeno de «poetización» del drama y con la idea de trasladar a la escena el triunfo de la imaginación, de la fantasía o de lo onírico. En este sentido, debemos tener en cuenta –como veremos más adelante– varios jalones de la renovación escénica que se produce a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, deudores también de tales corrientes estéticas. Nos referimos a la presencia del misterio en la última etapa del teatro de Ibsen, a la utilización de ciertos recursos cercanos a lo poético en el teatro de Chéjov, a la introducción de lo fantástico en ciertos dramas de Hauptmann, o a la presencia de lo onírico en varias piezas representativas de Strindberg.

Aunque existen distintas modalidades de idealización del drama, el teatro simbolista es sin duda el que mejor representa el afán antirrealista del teatro finisecular y la «poetización» del drama en su conjunto. En los estudios sobre el simbolismo, el teatro no suele ocupar un lugar destacado, aunque hay algunas excepciones que dan cuenta de su importancia en la comprensión del movimiento. Entre los numerosos trabajos sobre el tema destacan los dedicados a teóricos y precursores como Mallarmé [Block, 1963]; los que analizan la trayectoria y los aspectos más representativos del teatro de Maeterlinck [Compère, 1955 y 1990; Postic, 1970; Hanak, 1974; Gorceix, 2000 y 2005; Carlotti, 2002; entre otros muchos]; los que aluden a las características que definen con mayor concreción el teatro simbolista [Balakian, 1969: 153-190] y su evolución a lo largo del siglo XX [Rose, 1989]; o los que atienden a su proyección

³² Knowles reserva los términos «théâtre poétique» para una orientación dramática muy concreta, esto es, para aquella que está relacionada con el teatro en verso de tradición romántica y conservadora, cuyo éxito indiscutible fue el *Cyrano de Bergerac* de Rostand [1934: 418-420]. Esta denominación de «teatro poético» también se ha utilizado tradicionalmente en España para definir la tendencia conservadora del llamado «modernismo castizo»; de ahí la confusión del término con otras formas de «poetización» del drama a las que damos prioridad en esta tesis.

europea [Köhler, 1982: 413-424], entre los que destacan, como era de esperar, aquellos que consideran su desarrollo inicial en Francia [Mazzocchi, 1978]. Uno de los últimos estudios de conjunto sobre la cuestión es *Symbolist theater. The formation of an avant-garde*, de Frantisek Deak [1993], quizás el más actualizado y clarificador panorama de conjunto sobre su origen, evolución y desarrollo, aunque una vez más limitado exclusivamente al ámbito francés. Deak sistematiza los rasgos de una práctica teatral contemplada sobre todo como un «art of personality» [1993: 248-263], que se construye a partir de una «theatricalization of literary discourse» y de una formulación artística, estética y poética de todo lo literario y hasta de la propia vida.

Las posibilidades escénicas del drama simbolista ya están planteadas en el libro de Knowles, pero es el de Jacques Robichez, *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les debuts de l'Œuvre* [1957], el que mejor analiza su presencia sobre las tablas. El autor realiza una sistemática descripción de cada espectáculo, así como de las críticas y las discusiones teóricas que suscitaron los montajes, pues de lo que se trata, en último término, es de demostrar la vigencia escénica del teatro simbolista³³. Esa misma potencialidad es la que reivindicaron algunos estudios sobre la renovación escenográfica de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como los monográficos de Denis Bablet [1965]. El crítico retoma el concepto de «reacción idealista» para explicar los fundamentos de la renovación teatral, e incluso en uno de los apartados de su *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914* se permite hacer uso del término – «Théâtre et idéalisme» [1965: 142-184]– para plantear propuestas escénicas adecuadas a los nuevos temas de la dramaturgia idealista. Algunas de esas manifestaciones surgen ante «la nostalgie d'un théâtre mental» [143], sustentado en las opiniones de Mallarmé sobre el drama y la danza –a propósito del arte de Loïe Fuller– recreados en el espacio dramático virtual de nuestra imaginación. La escenografía se proyecta, asimismo, como «un accompagnement pictural» [148], que en algunos casos persigue la orquestación de la palabra, la música, los colores o los perfumes en un todo armónico, susceptible de materializar en escena las *correspondances* sensoriales a las que se refería Baudelaire. La danza y la pantomima son artes privilegiadas en esa concepción idealista del drama, que sustituye la palabra por la presencia significativa del cuerpo del actor.

³³ Los primeros trabajos que constataron esas posibilidades de representación y que acuñaron conceptos para analizar este tipo de teatro fueron *L'Art théâtral moderne* (1910), de Jacques Rouché –que utiliza los términos concepto de «estilización» o «reteatralización» para referirse a las líneas de trabajo escénico luego desarrolladas por Appia, Gordon Craig, Fuchs, Reinhardt o Meyerhold–, y *The Art Theatre* (1917), de Seldon Cheney –en donde se reclama un «ideal sintético» para la integración artística del texto, la escenografía, los actores, etc.– [Hübner, 1999: 35-36].

4.3. Peter Szondi y el *lyrische Drama*

La orientación crítica más importante sobre las relaciones entre el teatro y la poesía viene dada por los trabajos sobre el «drama lírico» europeo de Peter Szondi, entre los que se encuentran su *Teoría del drama moderno* (1956) y sus lecciones magistrales sobre *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (1975)³⁴. Szondi da carta de naturaleza a toda una serie de rasgos, más o menos identificados con la estética simbolista, que son comunes en la obra de varios dramaturgos, y analiza teóricamente el género del «drama lírico». Para el crítico alemán, dos son las categorías fundamentales para definir el género: la de *situación* dramática en el plano formal –por oposición a la idea de acción progresiva del drama– y la de *état d'âme* en el plano temático; dos categorías, asimismo, que se enmarcan en la corriente antirrealista, idealista y simbolista de finales del siglo XIX, en las cuales se plantea ya una revisión crítica del modelo dramático tradicional. Asimismo, el «drama lírico» es una fórmula teatral que sienta las bases para desarrollar un «teatro artístico», tal y como sugieren los movimientos de vanguardia, puesto que muchas de las manifestaciones de «teatro de arte» surgidas en esta época se identifican también con la «poetización» del drama.

Los estudios de Peter Szondi aportaron una visión de conjunto sobre el género que, sin embargo, quedó incompleta a la muerte del crítico alemán. Su pretensión de realizar un minucioso análisis de estas aportaciones –Charles van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, Rainer Maria Rilke, Stefan George y W. B. Yeats– se redujo forzosamente a tres autores –Mallarmé (*Hérodiade*), Henri de Régnier (*La Gardienne*) y las piezas dramáticas breves de Hofmannsthal anteriores a la *Carta de Lord Chandos* (1902)–, aunque, como ha señalado Daniel F. Hübner, «esta perspectiva más amplia no sólo se haya implícita en el proyecto inacabado de Szondi, [...] también es legítimo preguntarse por ella habida cuenta de que la mayoría de quienes intentaron la renovación dramática por la vía de la lírica en el «fin de siglo» comparten la influencia del teatro de Maeterlinck» [Hübner, 2005: 306-307]. Algunas de las características del «drama lírico» se habían apuntado ya, no obstante, en su *Teoría sobre el drama moderno* –publicado en 1956–, un libro en el que encontramos una primera aproximación al tema

³⁴ Se trata quizás del trabajo más interesante para analizar el concepto de «drama lírico», pero desgraciadamente no está traducido al español. Hemos tenido acceso a su contenido gracias a la tesis inédita de David Hübner sobre *El drama lírico español (1900-1916)*, dirigida por el Dr. Jesús Rubio Jiménez –uno de los mejores conocedores del «teatro poético» en España–, y presentada en 1999 en la Universidad de Zaragoza. En dicha tesis hay un apartado específico del primer capítulo en el que se analizan las lecciones de Peter Szondi sobre esta cuestión [Hübner, 1999: 58-79].

a través del análisis de los «dramas estáticos» del dramaturgo belga, en los cuales se propone «sustituir la categoría de acción por la de situación» [Szondi: 1994: 60] y se define la categoría central del género: «ambiente», «estado de ánimo» o «estado de alma» [87].

Daniel F. Hübner expone claramente las aportaciones de Szondi en relación con la tipología de un género definido a partir del análisis de cada uno de los modelos y resume el contenido de una monografía más amplia del tema firmada por Evelyn Schels [1990], donde la investigadora alemana se atreve incluso a deslindar las características que pueden adoptarse como marco de referencia. Estos rasgos son fundamentales para la investigación sobre esta forma del «teatro poético» en España, pues los dramas españoles que se acogen al influjo de la poética simbolista responden a estas mismas características formales y temáticas:

- la falta de una historia continuada del género;
- las diferentes funcionalizaciones del género en los diversos autores;
- la presencia de un espacio y un tiempo imaginarios;
- la utilización de personajes de carácter simbólico, cuyo valor sígnico predomina sobre su individualidad;
- la falta de intriga, sustituida por el conflicto de ideas y sentimientos («El conflicto interpersonal se transforma en un conflicto interno que está próximo a la confesión lírica»);
- el estatismo, o bien una estructura donde se produce la yuxtaposición de escenas sin necesidad de nexo causal;
- la presencia, pese a ello, de tensión dramática: [...] en Mallarmé [y] Maeterlinck [...] por ese ambiente que se encuentra bajo el signo de la muerte;
- y una enfatización en el nivel del lenguaje de la distancia frente al mundo real, bien mediante el verso, bien con un lenguaje artificial [Hübner, 1999: 78-79].

* * *

En el ámbito hispánico, las manifestaciones del «teatro poético» durante el período que analizamos comportan, como señala Daniel F. Hübner, dos modalidades de «poetización» del drama y dos tipos de lirismo dramático [2005: 339-341]. Por una parte, el teatro poético en verso, heredero de una tradición que se remonta al Siglo de Oro y a la época romántica, y por otra, el drama poético en prosa –de inspiración simbolista–, en el cual el concepto de «poesía» suele responder a una compleja estructura dramática, partidaria en la puesta en escena de la interrelación de diversos lenguajes artísticos. En muchos casos, una y otra tendencia del teatro poético se confunden, sobre todo si atendemos al equívoco que suscitan las denominaciones que se

le han dado en la historiografía literaria y teatral. En este sentido, los cauces formales por los que se expresa esta orientación poética son bien diversos, y de alguna forma, plantean la necesidad de establecer una tipología de formas y denominaciones del «teatro poético», tales como el «poema dramático» –una de las más utilizadas–, la «pantomima» o la «farsa simbolista», entre otras posibles clasificaciones que intentaremos despejar en estas páginas. Bien es cierto que el teatro musical ha adoptado el adjetivo «lírico» para definir sus manifestaciones con la intención de recordar que la música y la poesía siempre fueron de la mano desde la Antigüedad –ahí están las reflexiones de Ezra Pound sobre la poesía trovadoresca–, pero en esta tesis aplicaremos tal calificativo a los dramas que, a nuestro juicio, responden a una formulación «lírica» en la forma y en el fondo, esto es, los textos que utilizan los mecanismos propios de la poesía para hacer teatro y que se incardinan en el movimiento idealista-simbolista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Conscientes del peligro que suponen estas caracterizaciones, hemos procurado que la hipótesis lanzada a lo largo de estas páginas se sostenga al calor de muy diversas reflexiones teóricas y que se confirme –si acaso de forma provisional– mediante el análisis de un amplísimo y complejo contexto dramático, cuyo objetivo no es otro que confirmar una vía alternativa de renovación dramática basada en la interrelación de la poesía y el drama. Para ello mantenemos el marbete de «teatro poético» sin más, teniendo en cuenta que se trata de una denominación demasiado manoseada y falseada como para que no resulten todavía equívoca. Pero nuestra intención es la de modificar el horizonte de expectativas de tal denominación, convencidos de que puede aplicarse tanto a las formas dramáticas más conservadoras –«teatro poético modernista»– como a aquellas que más o menos se ajustan a la recepción de la estética simbolista, esto es, «teatro poético» o «teatro de ensueño» [Rubio Jiménez, 1993] y «drama lírico» simbolista [Hübner, 1999 y 2000].

PRIMERA PARTE

LA «POESÍA» EN EL TEATRO EUROPEO
DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

CAPÍTULO 1

LAS CORRIENTES IDEALISTAS DEL NUEVO TEATRO

1.1. Apuntes sobre el naturalismo en el teatro

El idealismo teatral compartió escenario durante las dos últimas décadas del siglo XIX con una visión científicista y objetiva de la literatura, de modo que resulta necesario anticipar algunos de los principios en los que se basaba la estética naturalista para comprender la reacción que se produjo contra esa forma de ver el mundo en todos los ámbitos artísticos. Las ideas teatrales de Émile Zola, recogidas en su famoso ensayo sobre «El naturalismo en el teatro» –perteneciente a *La novela experimental* (1880)–, pretendían aplicar a la escena el positivismo experimental, el determinismo biológico-social y la pretensión de objetivar la realidad hasta el extremo. El escritor francés adaptó muchas de sus novelas al drama –*Teresa Raquin* (1873) o *La Taberna* (1879)– con una intención renovadora, pero estas obras no obtuvieron ni el éxito ni la repercusión cosechados por sus novelas, quizás porque el teatro siempre fue el género más sujeto a convencionalismos. En el citado ensayo se apuntan las diferencias de aplicación de las teorías naturalistas a los diferentes géneros literarios, entre los cuales el teatro parece ofrecer resistencia:

He señalado que la fuerza que impulsa el siglo es el naturalismo. En la actualidad, esta fuerza se acentúa cada vez más, se precipita, y todo debe obedecerla. La novela y el teatro son arrastrados por ella. Pero sucede que la evolución ha sido mucho más rápida en la novela; el naturalismo triunfa en ella mientras que sobre las tablas solamente se insinúa. Tenía que suceder así. El teatro ha sido siempre el último bastión del convencionalismo [Zola, 1988: 134].

Más adelante señala que «el teatro, debido a sus condiciones de existencia, tenía que ser la última conquista, la más laboriosa y disputada conquista del espíritu de la verdad» [Zola, 1988: 137]. Tanto los temas del teatro tradicional como la propia convencionalidad de la escena parecían incompatibles con esa búsqueda de la verdad observable defendida por los naturalistas. Zola se oponía, por tanto, a la introducción de las preocupaciones morales de la clase burguesa –de ahí su rechazo hacia el «teatro de tesis»–, así como a la inserción de la música y la danza por su carácter evasivo y «antirrealista» [Robichez, 1957: 28-29]. Rechazaba también los planteamientos morales y técnicos que caracterizaban a los dramaturgos de su tiempo –Victorien Sardou,

Eugène Scribe o Alexandre Dumas, hijo–, frente a los cuales contraponía un teatro analítico, científico, verdadero y susceptible de mostrar en escena *tranches de vie*:

Espero que se pongan en pie en el teatro hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos convenidos de la virtud y del vicio, que ningún valor tienen como documentos humanos. Espero que los medios determinen a los personajes y que los personajes actúen según la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento. Espero que ya no haya ningún tipo de escamoteo ni golpes de varita mágica que cambian, de un minuto a otro, las cosas y los seres. Espero que ya no se nos cuenten más historias inaceptables, que no se nos estropeen observaciones justas por medio de incidentes novelescos, cuyo efecto es el de destruir incluso las partes buenas de una obra. Espero que se abandonen las recetas conocidas, las fórmulas cansadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero que una obra dramática, libre de declamaciones, de grandes frases y de los grandes sentimientos, tenga la alta moralidad de lo verdadero, sea la lección terrible de una investigación sincera. Espero, por último, que la evolución hecha en la novela se acabe en el teatro, que en él se vuelva a la fuente de la ciencia y de las artes modernas, al estudio de la naturaleza, a la anatomía del hombre, a la descripción de la vida, en un proceso verbal exacto, tanto más original y poderoso en cuanto que nadie ha osado todavía ponerlo sobre las tablas [Zola, 1988: 135]³⁵.

Zola es consciente de las dificultades de trasladar al escenario las ideas naturalistas y asume la incompreensión de los críticos ante sus propuestas, pero también afirma su convicción de que el teatro debe renunciar a su carácter estrictamente convencional para seguir vivo y para evolucionar de la misma forma que la novela. En definitiva, lo que señala el autor de *Germinal* es que la renovación dramática sólo es posible si se abraza el naturalismo, pues el público reclama una renovación objetiva de la escena:

¿Qué queréis que hagamos con el teatro, nosotros, los obreros de la verdad, anatomistas, analistas, investigadores de la vida, compiladores de documentos humanos, si nos demostráis que no podremos aplicarle ni nuestro método, ni nuestra herramienta? ¡Verdaderamente!, el teatro sólo vive de convencionalismos, debe mentir, rechaza nuestra literatura experimental. [...] Mientras que las novelas irán cada vez más hacia adelante, aportarán documentos más nuevos y más exactos, el teatro chapoteará cada vez más en medio de sus ficciones novelescas, de sus intrigas usadas, de sus habilidades

³⁵ El escritor analizó también la cuestión de los decorados teatrales, en tanto que el drama naturalista debía representar el medio en el que se desarrolla la trama con la mayor ilusión de realidad posible, tal y como sucede con las descripciones de ambiente de la novela. Varios son los recursos escénicos que podían utilizarse para reproducir la situación exacta, como la búsqueda de mayor naturalidad en la interpretación de los actores –no era necesario que hablaran hacia el público sino que debían procurar ser naturales en sus actitudes y en su dicción– o la utilización de un lenguaje flexible como el de los novelistas: «En el teatro quisiera ver un resumen de la lengua hablada. Si se quiere llevar a escena una conversación con sus repeticiones, sus palabras inútiles, se podría vigilar el movimiento y el tono de la conversación, el ingenio de cada conversador, en una palabra, la realidad colocada en el punto necesario. [...] Los novelistas naturalistas ya han escrito excelentes modelos de diálogos reducidos a palabras estrictamente útiles» [Zola, 1988: 144].

de oficio. La situación será tanto más penosa en cuanto que el público gustará cada vez más de la realidad, en la lectura de las novelas. [...] Llegará un momento en el cual el público se encogerá de hombros y reclamará una renovación. El teatro, o será naturalista, o no será, tal es la conclusión formal [Zola, 1988: 138-139].

Pocos años después del ensayo al que nos hemos referido, André Antoine creó el «Théâtre Libre» (30 de marzo de 1889) con el propósito de aplicar sobre las tablas las ideas del naturalismo y en su seno se estrenaron las obras del propio Zola y de otros dramaturgos –*Espectros*, de Ibsen, *Los tejedores*, de Hauptmann, o *La señorita Julia*, de Strindberg–, que en algunos casos habrían de revolucionar el teatro contemporáneo. Antoine anticipó el método actoral de Stanislavski, utilizó la iluminación, empleó decorados realistas y unificó el vestuario de cada montaje. A él se debe también el concepto de «cuarta pared», que consideraba la boca del escenario como frontera infranqueable entre el público y la «realidad» representada. Asimismo, el proyecto de Antoine potenció la figura del director de escena como vínculo de unión entre el escenario y los espectadores, conscientes de su autoridad para seleccionar el repertorio en función de unos objetivos particulares y modificar el texto de acuerdo a sus ideas estéticas o ideológicas. Aunque el «Théâtre Libre» se cerró en 1894, su influencia en Francia y en el resto de Europa fue considerable, pues más allá de aplicar más o menos fielmente la poética escénica de Zola, abrió el camino al teatro independiente y a cierta experimentación teatral [Oliva y Torres Monreal, 2005: 298-299].

La opción naturalista de Antoine no se opone tan rotundamente al simbolismo como a veces se ha querido hacer ver –se representó incluso *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck–, pues que ambas tendencias estéticas coinciden en su reacción concreta contra el teatro romántico y en su planteamiento de los nuevos retos de la modernidad. Como ha señalado Anna Balakian: «El naturalismo y el simbolismo se nutren de las mismas filosofías fatalistas en que la voluntad humana está sometida a influencias y presiones exteriores» [1969: 170], pero mientras que el segundo se opone a la explicación científica del mundo y a su reducción positivista, el primero comporta una visión fragmentaria y mecánica de la naturaleza, que renuncia al análisis de conjunto de la realidad para diseccionarla pormenorizadamente, a veces en sus aspectos menos visibles o en los más desagradables. En cualquier caso, la actitud respetuosa y abierta de Antoine ante la creación del «Théâtre d'Art», de Paul Fort, dice mucho a favor de la convivencia de ambas tendencias estéticas, aunque en su defensa del verismo ilusionista

se rechazaran, como parece lógico, propuestas tan arriesgadas como *La intrusa* (1891), de Maurice Maeterlinck³⁶.

Sea como fuere, la repercusión del naturalismo en el teatro es un hecho si tenemos en cuenta que Ibsen, Hauptmann o Strindberg militaron en sus filas antes de ofrecernos sus aportaciones más «idealistas»; incluso Villiers de l'Isle Adam, considerado como uno de los precursores del drama simbolista por *Axël* (publicado en 1890, aunque escrito más de veinte años antes), había escrito también *La revuelta* (1870), un drama estrenado por Antoine en 1896, que responde más bien a los cánones realistas. En el siguiente apartado analizaremos las innovaciones formales de estos dramaturgos con respecto al drama tradicional y su vinculación con las primeras muestras de teatro antirrealista, aunque no identificadas expresamente con el simbolismo.

1.2. La renovación antirrealista del drama contemporáneo

A finales del siglo XIX se produjo en toda Europa una auténtica revolución teatral que, coincidiendo con un fenómeno social y cultural mucho más complejo, cuestionó las formas tradicionales del naturalismo y se proyectó sobre todas las artes como *réaction idéaliste* frente al positivismo [Knowles, 1934]. Peter Szondi ha estudiado en su *Teoría del drama moderno* (1956) la relación entre la forma dramática tradicional y los diferentes modelos artísticos que proponen algunos de los autores teatrales más importantes de esta época. Ibsen y Chéjov se acogen con más o menos fidelidad a los patrones formales del drama clásico –no obstante su técnica analítica y su naturaleza «épica» o «narrativa»–, pero Hauptmann advierte las dificultades que la temática social impone al drama y lo trasciende, en muchos casos, con la incursión de lo fantástico. Por otra parte, Strindberg ofrece la posibilidad de tantear formas nuevas porque con él se inicia la llamada «dramaturgia del yo», el «drama subjetivo» de carácter autobiográfico e incluso los primeros conatos del teatro expresionista. Y Maeterlinck, en último término, revoluciona también el mundo de la escena con su propuesta del «teatro

³⁶ Aunque el «Teatro Libre» de Antoine es quizás la experiencia más representativa, véanse también otros ejemplos de teatro realista-naturalista de finales del siglo XIX, a saber: los Meininger y la «Escena libre» en Alemania; el realismo ruso y el «Teatro de arte» de Moscú, abanderado del método Stanislavski y responsable de los estrenos más celebrados de Chéjov; las representaciones de las primeras piezas de Ibsen o Strindberg; el «Teatro Independiente» de Londres, Bernard Shaw y las comedias de costumbres de Oscar Wilde; el «Teatro Nacional Irlandés», con O'Casey y parte de la obra de Synge; o el teatro del «realismo dramático» en Estados Unidos, representado por Eugene O'Neill, entre otros [Oliva y Torres Monreal, 2005].

estático» y de lo «trágico cotidiano», así como con su idea de sustituir al actor de carne y hueso por los títeres o las marionetas³⁷.

Estas transformaciones con respecto a las formas más convencionales del drama y el viraje estético de estos escritores hacia posiciones más idealistas no pueden entenderse sin prestar atención a la crisis espiritual y artística de «fin de siglo». Aunque no se les suele considerar como simbolistas *stricto sensu*, todos ellos comparten un común desacuerdo con la mentalidad burguesa y con los viejos moldes tradicionales, que se expresa mediante la evasión fantástica o la exploración de temáticas o planteamientos cada vez menos identificados con la realidad objetiva. En definitiva, la evolución particular de los autores referidos, que fluctúa entre el naturalismo militante y las nuevas corrientes idealistas, pone de manifiesto la crisis de las formas dramáticas a finales de la centuria y a comienzos de la siguiente, así como la búsqueda de nuevos medios expresivos y de fórmulas teatrales también renovadas. La suerte que corren sus obras sobre los escenarios es diversa, pues mientras Antoine realiza varios montajes «realistas», otros directores como Lugné-Poe llevan a cabo una lectura simbolista de estas piezas para escenificarlas de acuerdo con la nueva estética.

* * *

³⁷ Frente a estos cambios, Szondi verifica las diversas «tentativas de preservación» del drama tradicional que se plantean desde mediados del siglo XIX, aunque no se trate sino de formas teatrales más o menos novedosas; entre estos esfuerzos por preservar las más convencionales se encuentra la preferencia por el acto único, que curiosamente se convertirá también en modelo para muchos dramaturgos simbolistas europeos y españoles: «El hecho de que a partir de 1880 ciertos dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind –y posteriormente O'Neill, W. B. Yeats y otros– reparen en la pieza en un acto, revela no sólo el grado de insuficiencia que había alcanzado a sus ojos la forma tradicional del drama; a menudo respondió también a la tentativa de salvaguardar de la crisis el “estilo dramático” en su condición de modalidad de tensión volcada hacia lo futuro» [Szondi, 1994: 97]. En la escena española de la época que analizamos se prodigan estas muestras de teatro breve, y no solamente porque triunfa el «teatro por horas» o el «género chico», sino porque se recuperan también las piezas de carácter carnavalesco –la farsa, el entremés y otras formas del teatro breve–, presentes en la escena española durante toda la Edad de Plata y a lo largo del siglo XX [Huerta Calvo, 1992 y 2004; Peral Vega, 1999 y 2001; García Pascual, 2006]. Algunas de estas obras de ascendencia farsesca –sobre todo por la presencia de personajes procedentes de la *commedia dell'arte* como Pierrot– se reformulan desde una perspectiva simbolista; véase, en este sentido, la monografía de Peral Vega, que se refiere incluso a la existencia de una «farsa simbolista» [2001: 107-131]. En general, el fenómeno de «poetización» del drama se materializa en los dramas de un solo acto, si exceptuamos a Valle-Inclán, que es quizás el único en ofrecer ejemplos más extensos de un teatro poético-simbolista en sus *Comedias bárbaras*. Las formas breves perviven en la escena española de posguerra a través de varias manifestaciones no siempre breves, pero con el mismo espíritu carnavalesco: el llamado «sainete serio» de Buero Vallejo, Olmo, Sastre y Rodríguez Méndez, la «reópera» de Nieva –cuyo discurso de ingreso en la Real Academia Española está dedicado al «género chico»–, o la comedia madrileña de Alonso de Santos («sainete urbano»), por no hablar de su presencia en el cine de Buñuel, Berlanga y hasta de Almodóvar.

El noruego Henrik Ibsen es uno de los primeros dramaturgos en explorar las posibilidades de un drama nuevo y en otorgarle al teatro cierto halo de poesía, pues aunque sus piezas se adscriben en su mayoría al «drama de ideas» realista o a la tragedia moderna de temática social –*Un enemigo del pueblo* (1882) es quizás el ejemplo más paradigmático–, la tercera etapa de su producción dramática se caracteriza por «un cierto simbolismo de cuño neorromántico» [Siguan, 2003: 2156]³⁸. *El pato salvaje* (1884), *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890) o *Solness el arquitecto* (1892) son piezas en las cuales ya se advierte una intención de comunicar lo inexpresable mediante símbolos [Bryan, 1984: xvii]³⁹. Y es que Ibsen gustó en esta última etapa de su producción dramática de ambientes burgueses en los que irrumpían, de continuo, seres fantasmagóricos que, amén de constituir símbolos encarnados, condicionan el destino de las *dramatis personae*; como bien ha analizado Nicola Pasqualino [2012: 32-33], bastaría pensar en el Extranjero que surge de las aguas en *La dama del mar* (1888). Sin embargo, Ibsen abusa también, incluso en piezas anteriores, de presencias invisibles; así en *Los aparecidos* (1881), con el padre muerto que revive en Osvald, y en *Rosmersholm* (1886) –pieza, como es sabido, que impresionó, hasta montarla, a Edward Gordon Craig–, en la que el espíritu de la esposa muerta penetra, inmisericorde, en las mentes de los protagonistas con el objeto de hacerles padecer el mismo destino trágico que ella había vivido.

Pero la más identificada con la orientación antirrealista es la última pieza del dramaturgo noruego, *Cuando despertemos los muertos* (1899), una obra de concepción poética que alcanza dimensiones espirituales y anticipa algunos de los recursos más típicamente simbolistas, tales como «the mysterious atmosphere, the mists, the enveloping clouds, the almost sinister, brooding presence of the deaconess» [Bryan, 1984: 394], en alusión a la extraña ambientación de la obra y al protagonismo constante de una «diaconisa».

La pieza se desarrolla primero en un balneario y después en un sanatorio de las montañas, adonde regresa después de mucho tiempo el matrimonio formado por el

³⁸ Edmund Wilson se ha referido en estos términos a las últimas piezas del dramaturgo: «En las últimas obras en prosa de Ibsen los gnomos y espíritus de sus primeros poemas dramáticos reaparecen deslizándose por entre los salones burgueses: el naturalismo se ha visto al fin forzado a abrir grietas en su propio molde» [Wilson, 1989: 16-17].

³⁹ Ahora bien, en muchos de estos dramas el punto de partida de Ibsen es el de un dramaturgo realista, de modo que no parece del todo pertinente que los consideremos como si fueran plenamente simbolistas; en estos términos se plantea el problema de algunos montajes del famoso «Théâtre de l'Œuvre» –*La dama del mar* (1892), *Un enemigo del pueblo* (1893), *Brand* (1895), o *Peer Gynt* (1896), entre otros–, puesto que «[Lugné-Poe] staged Ibsen's Realistic dramas as if they were Symbolistic» [Bryan, 1984: 244].

escultor Arnaldo Rubek y su esposa Maia, personajes ambos que desean escapar de una vida insatisfecha. Entre los habitantes del balneario destaca la inquietante figura de una mujer «extranjera» de la que apenas se tiene noticia y a quien se ve pasear de noche por el parque, vestida de blanco y acompañada de una «diaconisa»:

Una señora esbelta, con vestido de color crema, acompañada de una diaconisa que lleva un gran crucifijo sobre el pecho, aparece por un lado del balneario y atraviesa el parque hacia el pabellón de la izquierda. Su rostro es pálido y helado, con párpados caídos, y sus ojos parecen no ver. Le llega el traje hasta el suelo, ciñéndose al cuerpo en largos pliegues. Sobre su cabeza flota un gran velo blanco que le cubre el busto, y cruza los brazos sobre el pecho. Su actitud es austera; su andar, rígido y acompasado [1973: 1955]⁴⁰.

La verdadera identidad de la «extranjera» se revela cuando descubrimos que se trata de Irene, la mujer con quien Rubek mantuvo en el pasado una relación interesada y castradora, pues el escultor la utilizó como objeto de su arte, pero nunca correspondió a sus sentimientos; de ahí que ella lo considere ahora como responsable de su «muerte» y de su locura: «Te entregué mi alma joven y sonriente y me quedé vacía, sin alma... [...] Esa fue la causa de mi muerte» [1967] o más adelante: «¡Yo era un ser humano! Y también tenía una vida que vivir, una misión humana que llevar a cabo. Oye: todo lo dejé, renuncié a todo para someterme a ti. ¡Fue un suicidio, un crimen contra mí misma! (*Con un hilo de voz.*) ¡Y no existe penitencia que me libre de ese crimen!» [1981]. Es entonces cuando Rubek se da cuenta de que necesita volver con ella para realizarse plenamente, aunque eso suponga sacrificar su matrimonio con Maia. Nos encontramos ante el tópico enfrentamiento entre el arte y la vida, entre el trabajo del artista entregado a su obra y el placer de la vida ordinaria: «Necesitaría vivir con una persona que me llenara bien, que se fundiera con mi ser, digámoslo así, para el resto de su existencia...» [1971]. Irene reconoce que ya no es posible esa «resurrección», pues que «nunca conocemos lo irreparable hasta que despertamos después de muertos» [1985], pero Rubek insiste en esa última posibilidad de vida en común, poco antes de que perezcan acorralados y enterrados por un ventisquero de nieve en la montaña:

IRENE.— (*Con tristeza.*) El deseo de vivir ha muerto en mí, Arnaldo. Ahora soy una resucitada. Te busqué... te encontré... Y al cabo me di cuenta de que tú y la vida sois cadáveres... como yo misma lo fui.

⁴⁰ Desde aquí, y en adelante, las referencias de las fuentes primarias remiten siempre a la edición correspondiente incluida en la bibliografía, así que, para evitar las citas constantes, bastará con que se indique la fecha la primera vez y, en el resto de los casos, solo la paginación.

ARNOLDO RUBEK.— Te equivocas. La vida bulle en nosotros alrededor nuestro como en otros tiempos.

IRENE.— (*Mueve la cabeza sonriendo.*) Tu joven esposa resucitada ve toda la vida como un depósito de cadáveres.

ARNOLDO RUBEK.— (*La ciñe con sus brazos.*) Entonces, vivamos por una sola vez intensamente..., antes de volver a nuestras tumbas [1993].

* * *

El teatro de Anton Chéjov introduce también cambios en las formas tradicionales del drama y en muchos casos sus piezas carecen de una estructura canónica o de una acción en el sentido clásico. La impresión general de la obra está basada en la sucesión de «cuadros de ambiente», pues como ha señalado Isabel Vicente: «Del modo más coherente, con una simple sucesión de cuadros cotidianos, logra impresiones generales, a veces muy intensas. De ahí que sus obras carezcan de acción en el sentido clásico de la palabra y la fábula no se desarrolle según los cánones habituales» [2003: 58]. En el mismo sentido, los personajes se caracterizan «por su renuncia al presente, pero también por la renuncia a la comunicación» [Szondi, 1994: 35]. Y es la negación del presente la que hace que el recuerdo y la melancolía se conviertan en norma de vida o que se conforme una visión utópica de la existencia, ya sea por la intención de recuperar el paraíso perdido o por la esperanza depositada en un futuro incierto y ensoñado. El rechazo de la comunicación interpersonal determina, asimismo, que el aislamiento y la soledad sean los rasgos definitorios de los personajes que dan vida a los más famosos dramas del autor ruso: *La gaviota* (1896), *El tío Vania* (1897), *Las tres hermanas* (1900) o *El jardín de los cerezos* (1903), estrenados o repuestos con éxito en el célebre «Teatro de Arte» de Moscú.

Una de las características más acusadas del teatro de Chéjov es el desarrollo de una acción articulada en torno a unos pocos momentos de tensión dramática, que transforman el diálogo, en apariencia intrascendente, en una sucesión de monólogos introspectivos donde se concentra el sentido general de la obra. María del Carmen Bobes se ha referido a la función «icónica» de los diálogos del teatro de Chéjov, utilizados en muchos casos «para reproducir situaciones de tensión, de desconcierto, de apatía, absurdas» [1992: 267]. El diálogo expresa, al mismo tiempo, una situación social irrespirable, que se proyecta en la incomunicación de los personajes y en su individualismo ante las cuestiones de carácter general:

Una sociedad apática, aburrida siempre, inconsciente, que se manifiesta en una forma de hablar extraña y da lugar a unos diálogos estancados en su discurso, que no avanzan en sus temas, que se interrumpen continuamente por las manías de los interlocutores, que intercalan frases en francés como muletillas, que discuten por discutir, que dicen tonterías que no vienen a cuento, que no terminan sus argumentos, que no terminan sus enunciados... [...] Los personajes parecen sordos: no se oyen unos a otros, cada uno habla de su tema, si lo tiene, o de sus cosas, o dicen palabras sin sentido, hacen preguntas que no encuentran respuesta, se ponen a cantar, repiten la misma pregunta o las mismas observaciones, y si alguno quiere pedir orden y seguir los argumentos, los demás le advierten que se deje de «filosofías». [...] El absurdo de una conducta social queda de manifiesto en el absurdo de su modo de hablar que se recoge en la escena. En una sociedad en la que no hay diálogo, no hay comunicación [Bobes Naves, 1992: 268].

Una de las piezas en las que tal circunstancia se manifiesta con mayor intensidad es *Las tres hermanas*, un drama que gira en torno a la historia de tres jóvenes románticas –Olga, Masha e Irina, que viven junto a su hermano Andréi desde el fallecimiento del padre un año antes–, consumidas en el aburrimiento mortal de una pequeña ciudad provinciana desde la que sueñan con volver a Moscú, el lugar donde transcurrió su infancia y el único remedio para sus males. La acción dramática es casi inexistente en esta obra, en la que constantemente se proyectan los deseos insatisfechos y la esperanza depositada sin convencimiento en el futuro. A primera vista, los diálogos carecen de continuidad argumental, pues tan solo se habla del paso del tiempo o de las consecuencias que el tedio cotidiano va imprimiendo sobre el carácter de las tres hermanas. Pero el verdadero drama discurre por una suerte de corriente subterránea, que poco a poco se va imponiendo desde la llegada de Natasha a la casa para casarse con Andréi. Es ella quien desata la problemática de la obra, pues su influencia consigue finalmente despojar a las hermanas del hogar paterno.

En cualquier caso, lo más interesante de la obra es su estructura y el lento transcurrir de los acontecimientos mediante monólogos sin conexión y diálogos que abandonan la intención comunicativa para expresar una situación que tiene implicaciones sociales y culturales en relación con la Rusia prerrevolucionaria. Véase al respecto este fragmento del acto segundo, en el que Andréi y Ferapont «dialogan» sobre la insatisfacción vital que padece el joven y su idea de vida en la ciudad. La incomunicación entre ambos personajes –en este caso motivada por las dificultades auditivas de uno de ellos– denota una forma implícita y extraña de lirismo que surge ante la soledad y la frustración latentes, así como por la contraposición de dos estilos de vida diferente:

ANDRÉI.— [...] En casa me aburro. (*Pausa.*) De qué modo tan extraño cambia la vida, abuelo, y cómo me engaña... [...] Miembro de una administración local, yo, que en sueños me veo cada noche en la cátedra de la Universidad de Moscú, convertido en famoso erudito del que se enorgullece toda Rusia...

FERAPONT.— No podría decirle... Es que no oigo bien...

ANDRÉI.— Es que, si tuvieras buen oído, quizás no hablara contigo. Necesito hablar con alguien, pero mi mujer no me comprende y a mis hermanas las temo, no sé por qué. Temo que se burlen de mí, que me pongan en vergüenza... Yo no bebo, no me gustan las tabernas, pero no puedes imaginarte con qué placer pasaría ahora un rato, en Moscú, en la de Testov o en la Bolsháia Moskvóvskaia...

FERAPONT.— Pues en Moscú, hoy lo contaba en la oficina un aparejador, unos comerciantes se pusieron a comer obleas y parece ser que uno de ellos, que se comió cuarenta, pues se ha muerto. No me acuerdo muy bien de si fueron cuarenta o cincuenta.

ANDRÉI.— En Moscú, estás en la sala inmensa de un restaurante donde nadie te conoce ni tú conoces a nadie, y sin embargo no te sientes como un extraño. Aquí, en cambio, conoces a todo el mundo, todo el mundo te conoce a ti y sin embargo eres un extraño, un extraño... Sí, te sientes extraño y solitario.

FERAPONT.— ¿Cómo? (*Pausa.*) Y ese mismo aparejador dice..., claro que a lo mejor es mentira..., que han tendido un cable que cruza todo Moscú [2003: 248-249].

En los dramas de Chéjov no hay una relación explícita con la orientación idealista o antirrealista de otros autores⁴¹, pero la estructura dramática sí tiene características vinculadas con esa nueva configuración formal de los diálogos. En este sentido, Bobes recuerda las palabras de Bentley sobre la reacción de los intérpretes ante los diálogos del dramaturgo ruso: «Actores que en un principio sólo han visto la trivialidad de cada réplica en una escena cualquiera de Chéjov, de pronto se sienten maravillados al descubrir que tal escena, como un todo, constituye un poema» [*apud* Bobes, 1992: 269].

⁴¹ No obstante, en *La gaviota* encontramos referencias a una forma dramática que nada tiene que ver con el realismo escénico. El acto primero comienza con la representación al aire libre de una obra de Treplev, el tópico artista fracasado y abúlico de «fin de siglo», que no consigue triunfar sobre las tablas. El joven reclama formas nuevas, pues «el teatro contemporáneo es pura rutina, es un prejuicio. Cuando se levanta el telón y, con luz artificial, en una estancia de tres paredes, estos grandes talentos, sacerdotes del arte sagrado, fingen que comen, beben, aman, caminan, visten de chaqueta; cuando se empeñan en sacar de las frases y las escenas triviales una moraleja, una moraleja ínfima, simplota, de andar por casa; cuando me ofrecen, bajo mil variantes, siempre lo mismo, siempre lo mismo, siempre lo mismo, yo echo a correr [...] Hacen falta formas nuevas. Sí, formas nuevas; y, si nos las hay, más vale que no haya nada» [97]. Más adelante, Nina se refiere expresamente a la obra de Treplev:

NINA.— En la obra de usted, es difícil actuar. No tiene personajes vivos.

TREPLEV.—¡Personajes vivos! La vida no hay que representarla como es, ni tampoco como debe ser, sino tal y como la imaginamos en sueños.

NINA.— La obra de usted tiene poca acción [100].

Arkádina, la madre de Treplev, desprecia la obra porque se trata de «algo decadente» [103]. Y más adelante, Trigorin señala que Treplev «predica formas nuevas», aunque afirma también que eso no debe suponer un problema, pues «sitio hay de sobra para las viejas y las nuevas» [126]. No obstante, casi al final de la obra, el joven indica el motor creativo que realmente le mueve: «Nada: cada día me convenzo más de que no se trata de formas viejas ni de formas nuevas; se trata de que el hombre escriba sin pensar en formas, de que escriba porque así le sale espontáneamente del alma» [151]. Estas ideas recuerdan a las que expone Jacinto Benavente en su famoso artículo «El teatro de los poetas».

La negación dialógica y la imposibilidad de comunicación entre los personajes está más o menos en consonancia con el «drama estático» de Maeterlinck, y, en definitiva, con las líneas maestras del «drama lírico» europeo en algunas de sus manifestaciones. En este sentido, Szondi establece la relación entre los monólogos utilizados por Chéjov y el género lírico:

No se trata de monólogos aislados insertos en una obra dialogal, sino, por el contrario, la vía por donde el conjunto de la obra abandona el ámbito de lo dramático para devenir lírica. En la lírica el lenguaje posee mayor entidad que en el drama; diríase que detenta mayor entidad formal. En el drama, además del contenido específico de cuanto se enuncia, el lenguaje pone de manifiesto el hecho mismo de que se esté hablando. Cuando no queda nada por decir o cuando algo no puede ser dicho, el drama cae en el silencio. Pero en lírica hasta el silencio se convierte en palabra. En efecto, en la lírica las palabras dejan de “sucederse”, para pasar a articularse con una entidad propia inherente al género. El atractivo del lenguaje de Chéjov proviene de esa incesante transición de la plática hacia la lírica de la soledad [1994: 39-40]⁴².

El crítico reconoce, pues, una mayor entidad «formal» del lenguaje en el género lírico que en el dramático, puesto que aquel atiende, de forma primaria, al carácter instrumental de la lengua y a la capacidad de las palabras para cargarse de significación connotativa. Pero tales propiedades pueden manifestarse también mediante la negación del signo lingüístico, de tal forma que la emoción no venga dada por aquello que se dice sino por lo que no se dice. El silencio y la pausa rítmica son, en resumen, dos caracteres propiamente líricos, que Chéjov trasplanta a la estructura de sus obras para potenciar lo dramático, pues ese «no decir» –que Szondi denomina «lírica de la soledad»– confiere aún más significación a lo expresado –y sobre todo a lo no expresado– por los personajes⁴³.

⁴² Patrice Pavis se ha referido también al «silencio descifrable» del teatro de Chéjov en los siguientes términos: «El texto tiende a ser un pretexto para los silencios: los personajes no se atreven y no pueden llegar hasta el final de sus pensamientos, o bien sólo los comunican con medias palabras o, incluso, hablan para no decir nada, procurando al mismo tiempo que este *no decir nada* sea entendido por el interlocutor como algo efectivamente preñado de sentido. [...] Es el silencio psicológico de la palabra reprimida [...] Percibimos con notable claridad lo que el personaje se niega a revelar, y la obra se basa en esta dicotomía entre lo *no dicho* y lo *descifrable*; el sentido del texto reside en saber justificar la oposición entre *dicho* y *no dicho*» [Pavis, 1998: 421-422].

⁴³ Esa misma consideración poética es la que advierte Jaime Gil de Biedma tras la apariencia de «realismo escénico» que caracteriza el universo dramático de Chéjov. El poeta catalán parece tener en cuenta esa célebre declaración lorquiana de que para ser un buen dramaturgo hay que ser primero un buen poeta, de modo que equipara el teatro chejoviano con la ópera y la poesía lírica –incluso en sus manifestaciones más vanguardistas– por su sinceridad y por el sentido del ritmo en sus diálogos: «Hay en él algo más que magnífico realismo, que escrupuloso naturalismo escénico: una capacidad para la expresión de la verdad esencial de las situaciones humanas que solo en la ópera y en la poesía lírica suele encontrarse con intensidad comparable; y de poeta es su maravilloso sentido de la modulación de las actitudes verbales de los personajes. Oyéndoles hablar, pienso en la trivialidad desesperada y lírica de las voces que pueblan *The Waste Land* de Eliot» [Gil de Biedma, 1994: 281].

Por su parte, aunque la temática social y el protagonismo del proletariado son predominantes en las primeras piezas del dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann –así ocurre con *Los tejedores* (1892) y otros «dramas sociales», cuya proyección escénica tuvo como marco la «Escena Libre» de Berlín, comandada por Otto Brahn desde 1889–, se advierte después una orientación hacia el mundo de los sueños y la fantasía –se habla incluso de «vuelco al neorromanticismo» [Modern, 1995: 261]– como contraste con la realidad miserable en la que viven sus protagonistas. Esta divergencia se manifiesta, además, en el plano formal, en tanto que se utiliza la prosa dialectal para las situaciones que tienen que ver directamente con la «realidad» y el verso o la canción lírica para las escenas que suponen una suerte de evasión o ensueño liberador.

Varias son las obras en las que Hauptmann trasciende la estética naturalista para acogerse a esa *réaction idéaliste*. Una de ellas es *La ascensión de Hannele* (1894), «poema de ensueño» –tal y como reza el subtítulo– en el que se cuenta la historia de una niña con apenas catorce años, que no vive en las mejores condiciones de vida –pues está sometida a los constantes maltratos físicos y psicológicos de su padre–, pero que en su agonía es capaz de experimentar un sueño de belleza y bondad preñado de alucinaciones. La acción principal se desarrolla en la habitación de «un asilo de pobres en un pueblo montañoso» [1958: 107], adonde ha sido trasladada la joven Hannele después de su frustrado intento de suicidio. La muerte se convierte, pues, en la única posibilidad de la joven para sustraerse a una realidad miserable y opresora, aunque la experiencia del dolor se intenta contrarrestar con la intervención de la fantasía, hasta el punto de no distinguir muy bien la realidad del sueño. Las apariciones que se suceden antes y después de la muerte física de la protagonista⁴⁴ constituyen los recursos escénicos más interesantes de una pieza en la que la tragedia social y el componente religioso se dan la mano en su conjunción de poesía y drama.

Por otro lado, *La campana sumergida* (1896) presenta un juego constante entre la fantasía-ilusión y la realidad-desengaño [George, 2007: 170-172]. El mundo humano –representado por un pueblo alemán muy religioso y conservador, situado al pie de una

⁴⁴ Las visiones amargas del padre y de «un ángel con vestiduras y alas negras» que simboliza a la muerte dan paso a las imágenes felices de la «mujer pálida y espectral» que representa a su madre muerta, así como de «tres luminosos ángeles», «los cuales cantan el final de [una] canción [«Duerme, mi niño, duerme»] leyendo en unos papeles de música que cuelgan a ambos lados» [123].

montaña— se opone al mundo de los espíritus, habitado por personajes fantásticos, tales como el Hombre de Níquel —«un viejo espíritu acuático»—, la bruja vieja Wittichen, el Genio del Bosque —«con patas de cabra y barba de chivo»—, hombrecitos y mujercitas de madera, ninfas, enanos, y especialmente la «sílfide adolescente» Rautendelein, que como sugiere Anna Balakian tiene muchas concomitancias con la Melisanda maeterlinckiana [1969: 172]⁴⁵. La pieza está protagonizada por Heinrich, un forjador de campanas de unos treinta años que —debido a una «broma pesada» del Genio del Bosque— pierde bajo las aguas su obra más importante y con ella la ilusión por vivir. Su decisión de huir desesperado de casa, dejando atrás mujer e hijos, lo lleva a la montaña, donde se encuentra con Rautendelein, una suerte de «musa poética» que le devuelve la ilusión y la fuerza para crear, además de salvarlo de una muerte apenas insinuada. El campanero percibe entonces la realidad de forma diferente:

¡Qué hermoso es todo esto! Hay un murmullo extraño y vigoroso. Los oscuros brazos de los pinos se mueven con misterio. Balancean sus copas con solemnidad. La fábula, sí, la fábula pasa por el bosque. Se oye un musitar y un murmullo misterioso. [...] Ahora se ha marchado [la muerte] y tú estás conmigo. ¡Tú eres la leyenda! ¡Leyenda, bésame! [327-328].

Sin embargo, las aspiraciones de Heinrich se ven de continuo mermadas por su incapacidad de adaptación y por los remordimientos que finalmente le hacen regresar a casa. El conflicto entre el mundo real y el mundo ilusorio no se aclara positivamente porque ambos medios defraudan las expectativas del protagonista:

Vivir en el valle ya no me seduce, su paz no sirve para serenar como otras veces el hervir de mi sangre. ¡Desde que estuve allá arriba, todo mi ser tira hacia la montaña, y desea elevarse por encima del mar de niebla y crear obras de la fuerza de las alturas! Y porque tal cosa no puedo hacer, mira cómo estoy, y si con trabajo lograra levantarme de nuevo, volvería a caer; por eso prefiero morir [355-356].

Y es que Heinrich cree poder escapar de su realidad cuando conoce a Rautendelein, pero la experiencia de lo fantástico no resuelve su profunda crisis de identidad y acentúa aún más si cabe su individualismo; de ahí que resulte imposible la conexión entre el campanero y la sílfide, cuya relación —que en apariencia supone una infidelidad de

⁴⁵ Anna Balakian señala la relación de los personajes femeninos del dramaturgo alemán con los de Maeterlinck, así como la equivalencia de recursos dramáticos empleados por ambos: «En las obras teatrales de Hauptmann hay también una serie de mujeres infantiles, intuitivas, inconscientemente sabias, que recuerdan a los ancianos y los muchachos de las obras de Maeterlinck. [...] Aunque las declaraciones filosóficas de Hauptmann son más explícitas que las de Maeterlinck, el alemán utiliza la mayor parte de los recursos de este para crear estados de ánimo especiales, tales como repeticiones, párrafos cortados, diálogos inacabados, silencios y gestos expresivos en lugar de palabras» [1969: 173].

Heinrich— no es considerada «como una falta moral sino como una crisis metafísica» [Balakian, 1969: 172]⁴⁶.

En resumen, tanto en *La ascensión de Hannele* como en *La campana sumergida* se manifiesta una interpretación simbólica de la realidad forjada a través de los cauces de la fantasía poética, una circunstancia que con más o menos reservas nos permite relacionar estas piezas con el contexto del drama lírico simbolista⁴⁷.

* * *

En último término, la obra del sueco August Strindberg constituye un resorte más de la crisis teatral de «fin de siglo», en tanto que su trayectoria dramática confirma el tanteo de diversas posibilidades estéticas —la espiritualidad, el escepticismo religioso o el misticismo—, que lo convierten incluso en precursor del expresionismo. En sus piezas naturalistas, explora de forma obsesiva los caracteres psicológicos de los personajes, la subjetividad de sus actitudes y la observación de los detalles biográficos. Sin embargo, en estas obras ya se apunta un apartamiento deliberado de las formas dramáticas al uso —en este caso los diálogos—, como se pone de manifiesto en el «Prólogo» a *La señorita Julia*:

He roto con la tradición, en el sentido de que no convierto a mis personajes en catequistas que se sientan y hacen preguntas estúpidas para provocar una réplica rápida. He evitado la simetría matemática de la construcción francesa del diálogo y he hecho que las mentes trabajen de manera irregular, del mismo modo que lo hacen en la realidad, en la que una conversación no se vacía hasta el fondo sino que ambas mentes se engranan entre sí como una rueda dentada. Y de ahí que el diálogo deambule, se provea de un material en las primeras escenas que posteriormente se trabaja, se aborda, se ensaya, se expande y se desarrolla como el tema en una composición musical [Strindberg, 2008: 47]⁴⁸.

⁴⁶ Por lo demás, Hauptmann utiliza en esta pieza la música, el baile y otros recursos escenográficos típicamente simbolistas, como la presencia constante de la luna para iluminar la escena o la introducción de la niebla en el Acto cuarto para sugerir que el protagonista está soñando: «*Se ha echado sobre una cama y sueña con los ojos abiertos. Una niebla blanca se introduce por la puerta abierta*» [385].

⁴⁷ Otro de los dramaturgos naturalistas alemanes que evolucionan hacia el drama poético y simbolista es Frank Wedekind, autor de una serie de piezas de ambiente marginal, protagonizadas por personajes depravados, prostitutas, criminales y gentes de mal vivir —véase *Gnomo* (1895) o *La caja de Pandora* (1902)—, que en seguida se convirtieron en modelo para los dramaturgos expresionistas.

⁴⁸ No solamente se advierte el cuestionamiento de los moldes tradicionales en la construcción de los diálogos, sino en lo que Strindberg llama «técnica de la composición», esto es, que en la obra desaparece la división en actos para evitar la distracción de los espectadores: «Mi objetivo sería que, a su debido tiempo, mi público estuviera lo suficientemente educado para poder contemplar un espectáculo completo de noche y de un único acto, aunque esto requeriría un tanto de experimentación antes» [Strindberg, 2008: 48-49]. El dramaturgo cree poder sustituir los entreactos tradicionales con la introducción en el propio transcurso de la obra de formas artísticas tales como el monólogo, la pantomima y el ballet, pues que la obra debe contribuir a la formación de «actores creadores»: «En los momentos en que el monólogo

Luego de una fuerte crisis espiritual, el dramaturgo se orienta hacia un teatro antirrealista con tintes expresionistas y hasta surrealistas. Una de las piezas representativas en este sentido es *Camino de Damasco* (escritas las dos primeras partes de la trilogía en 1898 y la tercera en 1904), obra extensa y con un largo período de gestación, en la que están presentes los sueños, las alucinaciones y el deseo constante del hombre de encontrar una quimera inalcanzable. En este sentido, Strindberg explora la efectividad de varias dimensiones humanas contrapuestas a lo largo de un «peregrinaje dramático» protagonizado por el Desconocido, un personaje insatisfecho que inicia una suerte de viaje interior para entenderse a sí mismo y para analizar su relación con el ámbito familiar –de ahí las consideraciones sobre el matrimonio y la mujer–, con la sociedad y con la divinidad [Amo, 1973: 13-26]. *Camino de Damasco* contiene, pues, implicaciones filosófico-religiosas –la vida es un camino que nos conduce al encuentro con Dios–, morales –pues ese mismo camino nos muestra los engaños y las apariencias de un mundo en el que no resulta fácil distinguir el bien del mal–, psicológicas –porque en ese proceso de autoconocimiento nos enfrentamos con los fantasmas del pasado y con las frustraciones más íntimas–, sociales –en tanto que los convencionalismos demuestran su falsedad y los intereses que mueven a unos y otros– y, en último término, existenciales, en la medida en que se confirma la imposibilidad del ser humano para ser feliz. No es casual que la obra comience «*en una esquina de una calle con un banco debajo de un árbol*» y con «*los sones de una marcha fúnebre que se va acercando y que después se aleja*» [1973: 35], poco antes de que el Desconocido inicie su «peregrinaje». Su primer encuentro con la Señora, por señalar un ejemplo significativo, determina ya la actitud del protagonista con respecto a su destino; una actitud que anticipa, de alguna forma, el teatro del absurdo a la manera de Beckett (*Esperando a Godot*), aunque se conserve todavía la voluntad de luchar por una vida mejor y el Desconocido prefiera caminar sin rumbo a esperar sentado:

El Desconocido está en el borde de la acera y parece dudar de qué camino va a seguir. El reloj de la torre de la iglesia da la hora: primero, cuatro campanadas; las cuatro en un tono más alto; después, el toque de las tres en un tono más bajo.

[...]

LA SEÑORA.– ¿Pero qué hace usted ahí parado, en esa esquina?

EL DESCONOCIDO.– No lo sé, en alguna parte tengo que estar mientras espero.

LA SEÑORA.– ¿Qué espera usted?

tiende a ser irreal, me he hecho con el servicio de la pantomima, en la que el actor tiene todavía más libertad para crear y ganarse un crédito de independencia» [49].

EL DESCONOCIDO.— Me gustaría poder decírselo. Desde hace cuarenta años estoy esperando algo que creo que se llama felicidad, o por lo menos, el fin de la infelicidad. [...] Si supiera, sobre todo, por qué existo todavía, por qué estoy aquí, a dónde voy a ir, qué voy a hacer.

[...]

LA SEÑORA.— ¿Es que usted no ha tenido nunca alguna alegría en su vida?

EL DESCONOCIDO.— No. Y si aparentemente he tenido alguna, solo se trataba de una trampa para seducirme y continuar mi miseria. Cuando alguna vez la fruta cayó en mis manos, estaba envenenada o podrida por dentro. [...] Cuando no puedo aguantar más lo que me rodea, continúo mi camino.

LA SEÑORA.— ¿Adónde?

EL DESCONOCIDO.— Al aniquilamiento. Esto es lo único que tengo: la muerte en mi mano, que me produce un increíble sentimiento de poder. [...] No es la muerte lo que temo, sino la soledad, porque en la soledad siempre se encuentra algo [36-38].

Pero Strindberg va mucho más allá en sus propuestas escénicas con *El sueño* (1901) —la traducción que manejamos lleva por título *Comedia onírica*—, una obra sobre el mundo del inconsciente que muchos han considerado precursora del teatro surrealista y cuya modernidad atrajo la atención de grandes directores de teatro de la talla de Reinhart y Artaud en la década de 1920. En la «Apostilla» que encabeza la pieza el autor pone de manifiesto su intención de «imitar la forma incoherente aunque aparentemente lógica de los sueños» [2007: 15]; seguidamente, sus palabras se convierten en defensa de un «teatro de ensueño» que trasciende la caracterización convencional de los personajes y los límites espacio-temporales. Al mismo tiempo, Strindberg parece asumir que el efecto catártico de los sueños puede hacerse extensivo al momento en el que se recupera la conciencia de la realidad, tanto más si esa «ensoñación» deja de ser liberadora; se trata, en definitiva, de un ajuste de cuentas del ser humano con sus propios fantasmas a través de la fantasía y la imaginación poéticas, así como una búsqueda de otras posibilidades de vida real o ficticia que otorguen sentido a la propia existencia o que confirmen su sinsentido:

Todo puede ocurrir, todo es posible y verosímil. Tiempo y espacio no existen: sobre una insignificante base de realidad, la imaginación hila y teje nuevos dibujos: mezcla de recuerdos, vivencias, puras invenciones, absurdos e improvisaciones. Los personajes se escinden, se multiplican, se doblan, se desdoblan, se evaporan, se condensan, desaparecen, se reúnen. Pero sobre todos ellos, hay una conciencia, la del soñador; para él no hay secretos, inconsecuencias, ni escrúpulos, ni ley. Él no condena, ni absuelve, simplemente narra, y como generalmente en los sueños hay más dolor que alegría, recorre la vacilante narración un aire de melancolía y de compasión con todo lo vivo. El sueño, el libertador, se comporta a menudo como verdugo, pero cuando más fuerte es la tortura, se presenta el despertar y reconcilia al sufriente con la realidad que, por muy siniestra que pueda ser, sin embargo, en ese instante, es un placer, comparada con los dolorosos sueños [15-16].

El propio dramaturgo se proyecta «autobiográficamente» sobre tres personajes individualizados –un oficial, un abogado y un poeta, amén de otros muchos que desfilan por el escenario, tales un cristalero, un padre y una madre, una bailarina, un maestro, un ciego, etc.–, coincidentes todos ellos en la búsqueda de un sentido a su peregrinaje. Los protagonistas son asistidos por la hija del dios Indra, destinada por su padre a experimentar los placeres y los sinsabores de la vida en la tierra como si fuera mortal, aunque su paso por el mundo le hace constatar que el pasado, el dolor y las contradicciones humanas se imponen finalmente como expresión de un profundo pesimismo vital. Poco antes del final de la obra, el poeta le pregunta a la hija de Indra por su experiencia en la tierra:

EL POETA.– Sin embargo, dime, antes de marcharte: ¿qué es lo que te hizo más daño aquí abajo?

LA HIJA.– Pues existir, la mera existencia: sentir mi visión debilitada por un ojo, mi oído embotado por una oreja y mi pensamiento, mi pensamiento aéreo y luminoso, presos en esos laberintos de grasa [113-114].

Finalmente, el carácter onírico de la representación se apoya en unos decorados estilizados y en una escenografía con cierto aire de irrealidad. Las escenas se desarrollan en escenarios múltiples con mutaciones –el castillo que abre y cierra la escena, una estancia familiar, un callejón de la calle en diferentes estaciones del año, un bufete de abogados, el coro de una iglesia, grutas marítimas y playas o una escuela–, y eso intensifica la ensoñación, pues los mismos y escasos elementos escenográficos se transforman una y otra vez –en muchos casos a telón abierto– para crear un espacio semejante a la imaginación o al sueño que altera o simultanea las imágenes.

Entre 1907 y 1910, el autor sueco fundó el «Intima Teatern» de Estocolmo, una experiencia de teatro de cámara similar a la de otros países europeos –ahí está el *Teatre Íntim*, de Adrià Gual, en España–, caracterizada por la reducción de los elementos decorativos o el uso simbólico de luces y sombras para favorecer la imaginación de los espectadores. Strindberg se propuso adaptar al teatro el concepto de la «música de cámara» y su objetivo último consistía en crear un «teatro íntimo», caracterizado por una estilización máxima de la escenografía⁴⁹. Allí se estrenaron algunas de las piezas

⁴⁹ Los montajes del «Intima Teatern» contaron con la dirección del joven actor August Falck. El programa inicial de representar piezas significativas del teatro mundial –*Hipólito*, de Eurípides, *Fedra*, de Racine, *Tristán e Isolda*, de Wagner, sin música, o las tragedias simbolistas de Peladan, entre otras– no se cumplió, puesto que se estrenaron casi exclusivamente las obras de Strindberg; tanto es así que a raíz del montaje de *La intrusa*, de Maeterlinck, que había preparado Falck en 1910, el dramaturgo sueco rompió su relación con el director y aceleró así la clausura de esta experiencia teatral.

breves de Strindberg –*La tormenta*, *El pelícano*, *La casa incendiada* y *La sonata de los espectros*, incluidas en la edición que manejamos bajo el título de *Teatro de cámara*–, bien significativas todas ellas de su más o menos arriesgada apuesta antirrealista. Las cuestiones más destacadas de su quehacer dramático –la corrupción de la vida, el desenmascaramiento de un mundo engañoso, el sentimiento de culpabilidad o las relaciones entre la realidad y el ensueño– se retoman aquí con un nuevo lenguaje y con elementos simbólicos, entre los que tiene prioridad el recuerdo del pasado y la presencia de la muerte. *La tormenta*, por ejemplo, está protagonizada por un anciano que vuelve a encontrarse tras cinco años de soledad con sus fantasmas. Aunque intenta sustraerse a las consecuencias derivadas de esas vivencias, las circunstancias le demuestran que debe saldar cuentas con su propia existencia y adoptar con resignación una vida tranquila:

EL SEÑOR.– El presente no existe..., lo que está pasando ahora es el vacío, la nada; hay que mirar hacia adelante o hacia atrás..., mejor hacia delante, porque ahí está la esperanza.

EL HERMANO.– La esperanza, ¿de qué?

EL SEÑOR.– De cambio.

EL HERMANO.– ¡Vaya, vaya! ¿Quieres decir que ya estás cansado de la paz de la vejez?

EL SEÑOR.– ¡Tal vez!

EL HERMANO.– Quieres decir... que estás seguro. Y si te diesen a elegir entre la soledad y el pasado...

EL SEÑOR.– ¡Pero sin fantasmas!

EL HERMANO.– ¿Y tus recuerdos?

EL SEÑOR.– No son fantasmas. Son poemas que he escrito sobre ciertas vivencias. Pero si los muertos resucitasen... ¡ellos sí serían fantasmas! [1983: 42].

El pelícano inauguró las sesiones del grupo en noviembre de 1907. En este caso, las engañosas relaciones familiares –basadas más en el interés económico que en los afectos sinceros– y los recuerdos de una infancia nada feliz determinan una insatisfacción vital muy acusada, que los personajes se reprochan unos a otros –la Madre carga con el peso de todas las amonestaciones–, esconden o prefieren ignorar; así en estos dos parlamentos de Gerda: «Soy una sonámbula que camina dormida, lo sé, y además no quiero que me despierten. Porque ya no podría vivir. [...] Déjame dormir. Sé que un día me despertaré, pero ¡ojalá tarde en llegar! ¡Uf, todo esto que no conozco, pero presiento!» [174] y «Si la vida es así, yo no quiero vivir. Y si tengo que seguir viviendo, entonces preferiría estar ciega y sorda para cruzar por toda esta miseria, pero

con la esperanza de una vida mejor después» [192]⁵⁰. El hijo incendia el hogar familiar poco antes de concluir el drama y la Madre se precipita por la ventana, como si se tratara de una forma de purgar el dolor que sus actos han causado a los demás; por el contrario, sus hijos aceptan fatalmente el efecto catártico del fuego –ocurre algo parecido en *La casa incendiada*– y perecen entre las llamas:

GERDA.– ¡No, no! ¡Todo tiene que arder, todo, si no nunca podremos salir de aquí! ¡Abrazame, Federico, abrazame fuerte, muy fuerte, hermano! ¡Nunca me he sentido tan feliz! ¡Qué claridad! La luz lo va llenando todo... Pobre mamá, que era tan mala, tan mala.

EL HIJO.– ¡Hermanita querida! ¡Pobre mamá! ¿Notas el calor que hace? ¡Qué bien se está ahora! ¡Ya no tengo frío! ¡Escucha cómo crepita el fuego ahí fuera! Ahora está ardiendo todo lo viejo, todo lo viejo arde y lo malo y lo odioso y lo feo... [193].

Por último, *La sonata de los espectros* es la pieza más relevante del repertorio y la que apuesta más decididamente por la estética antirrealista –sobre todo en su segunda parte–, por cuanto supone una suerte de viaje iniciático al mundo de los muertos y una anticipación del teatro del absurdo. En la primera parte de la trama se va descubriendo el engaño escondido tras la fachada de una casa y el infierno en que viven sus inquilinos, por más que ellos se empeñen en justificar la falsedad de un mundo de apariencias. Y es que el autor se complace, casi de forma obsesiva, en mostrarnos aquello que permanece oculto, esto es, las vidas de unos personajes sin alma, observados desde el exterior del edificio por el Viejo y el Estudiante, quien además posee la capacidad de ver lo que no pueden ver los demás⁵¹. La segunda parte de la obra revela el sentido del título, referido a lo que verdaderamente ocurre en el interior de una casa habitada por «fantasmas» que organizan habitualmente una «cena de los espectros». Toda la trama gira, pues, en torno a esos fantasmas del pasado que abortan

⁵⁰ Por lo demás, en esta obra se manejan con maestría los recursos escenográficos –también se utiliza la música– para conseguir determinados efectos de ánimo y de ambiente; véase, en este sentido, una acotación relacionada con la constante sensación de frío de la que hablan los personajes para expresar su infelicidad y como contraste con la tragedia inminente: «*El escenario queda vacío. Hace un viento muy fuerte que silba en las ventanas y ulula en la chimenea de la estufa. Comienza a batir la puerta del fondo. Los papeles del escritorio vuelan por la habitación y la palma que está sobre la repisa se mueve violentamente. Cae una fotografía colgada de la pared. Se oye la voz del HIJO: “¡Mamá!” Inmediatamente después: “¡Cierra la ventana!” Pausa. La mecedora se balancea*» [169].

⁵¹ Véase de nuevo, en este mismo sentido, *La tormenta*, pieza en la cual se especula también con la forma de vida que se esconde tras las paredes de una casa –esto es, con aquello que permanece oculto tras la realidad aparente–, sin que lleguemos a comprender del todo el misterio o la amenaza que alberga: «Esas cuatro cortinas rojas me hacen pensar en el telón de un teatro detrás del que se están ensayando sangrientos dramas...» [25] o «No me gustan los nuevos inquilinos de la casa. Esos desconocidos son como una nube roja que se cierne sobre nosotros. ¿Qué clase de gentes son? ¿De dónde vienen? ¿Qué buscarán aquí?» [34]. Esta fórmula dramática nos recuerda la empleada por Maeterlinck en *Interior*, una pieza breve –«para marionetas», de ahí la cosificación de los personajes, como casi sucede en este caso– en la que asistimos a una escena similar.

el deseo y las ilusiones, de tal forma que, finalmente, será una joven inocente la que acabe purgando las culpas de todos, mientras el drama se convierte en una ensoñación plástica que hace desaparecer la propia realidad escénica:

Pobre chiquilla, hija de este mundo de ilusiones, de culpa, de sufrimiento y de muerte. ¡El mundo de la eterna mutación, del desengaño y del dolor! ¡Que el Señor de los Cielos te sea propicio en el viaje!

(Desaparece la habitación. En el fondo aparece el cuadro de Böcklin «La isla de los muertos». De la isla nos viene una música suave, serena, agradablemente melancólica.)
[153].

CAPÍTULO 2

HACIA UNA POÉTICA DEL TEATRO SIMBOLISTA

2.1. Las claves teóricas del simbolismo teatral

La *réaction idéaliste* en el drama finisecular coincide –o quizás se desencadena como consecuencia de ello– con la irrupción del simbolismo⁵², un movimiento artístico y literario cuya propuesta ética y estética se recoge ya en el «Manifeste littéraire» que Jean Moréas publica en *Le Figaro Littéraire* el 18 de septiembre de 1886. El poeta reconoce en él la legitimidad de «une nouvelle manifestation d’art [...] nécessaire, inévitable» [apud Mazzocchi, 1976: 59], que muchos han dado en llamar «décadence». Más adelante describe los caracteres fundamentales de la poesía y el arte simbolistas, entre los que destaca el «revestimiento sensible de una idea» mediante la analogía y la síntesis. Moréas aboga por acercarse al alma oculta de las cosas, no con la intención de explicar directamente la realidad sino de hacerla explicable a través del arte. Frente a la descripción de la naturaleza objetiva que el positivismo y el naturalismo se habían propuesto en el ámbito de la novela, la sugerencia y el símbolo utilizados en el discurso poético permiten aludir a esa otra realidad no perceptible a través de los sentidos. En definitiva, la técnica simbolista se propone la comunicación indirecta mediante símbolos que sugieren y evocan emociones o estados de ánimo ambiguos, misteriosos y con multiplicidad de sentidos:

⁵² La denominación del movimiento no tiene un significado unívoco, pues son muchas las cuestiones a las que alude; véase, para obtener una visión de conjunto sobre el tema, el capítulo I («Introducción: significado de la palabra») del libro de Balakian [1969: 13-23]. Para los franceses, el simbolismo es un movimiento literario de amplia filiación, que designa el período comprendido entre 1885 y 1895, aunque también puede referirse –como ya apuntaba Arthur Symons en *The Symbolist Movement in Literature*– a una escuela literaria específica a la que pertenecen Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y Rimbaud. C. M. Bowra amplía esta nómina en *The Heritage of Symbolism* para incluir en ella a todos los poetas que «intentaron manifestar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visibles, y en los que casi cada palabra es un símbolo, ya que está utilizada no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos» [apud Balakian, 1969: 14]. La extensión europea del movimiento –más allá de su formulación en el famoso *cénacle* parisino– y su dilatación en el tiempo nos lleva a admitir su cosmopolitismo y su dimensión internacional: «Con el simbolismo, el arte dejó realmente de ser nacional y adoptó las premisas colectivas de la cultura occidental. Su preocupación mayor fue el problema no nacional, no temporal, no geográfico, no sectario, de la condición humana: la confrontación de la mortalidad humana con la fuerza de supervivencia que se deriva de la conservación de la sensibilidad humana en las formas artísticas» [Balakian, 1969: 21]. Lo que está claro es que el simbolismo es el resultado de la suma de tendencias artísticas muy distintas y de motivos también muy heterogéneos. Para el ámbito poético es lectura obligada –por lo que aporta como visión de conjunto– el reciente libro de Utrera Torremocha [2010].

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales [apud Mazzocchi, 1976: 61]⁵³.

La poesía es el género literario por excelencia para los simbolistas y el mejor articulado para sugerir o evocar sensaciones, pero el teatro constituye el marco más adecuado para su realización material, por mucho que sea considerado, en muchos casos, como un género menor o secundario. Son varios los trabajos que ponen de manifiesto la existencia del simbolismo teatral [Balakian, 1969; Köhler, 1982; Deak, 1993], aunque en algunos de ellos triunfa la idea de que debemos analizarlo no tanto desde el punto de vista de la forma dramática tradicional, sino como una de las formas que adopta la poesía simbolista [Balakian, 1969: 154], pues «symbolist theatre was invented by poets in collaboration with painters and not by theatrical directors» [Deak, 1993: 11]. No obstante, la consideración de esta forma dramática atendiendo a su carácter exclusivamente «poético» puede resultar incompatible con su realización escénica, pues –como señala Mallarmé– el drama poético sólo consigue dar cuerpo a sus efectos verbales y visuales –la comunicación irracional, la excitación de la imaginación y la invitación a la visión subjetiva [Balakian, 1969: 158]– mediante una lectura íntima y subjetiva del texto.

⁵³ A estas ideas caracterizadoras del simbolismo –o del modernismo en su versión hispánica– hay que añadir el conjunto de aportaciones filosóficas defensoras del idealismo –con Nietzsche a la cabeza–, que hacen las veces de soporte teórico del movimiento, en contraste con el positivismo científico de Comte. También es pertinente recordar la filosofía del pesimismo existencial de Schopenhauer –autor de *El mundo como voluntad y representación* (1819)–, para quien solo existen dos actitudes vitales: una «voluntad de vivir» activa en la que está el origen del sufrimiento y una actitud contemplativa, escéptica y abúlica de la propia vida, marcada por el hastío vital o el ensimismamiento artístico. Por otro lado, la idea de la experiencia irracional del arte, defendida y seguida por muchos artistas y escritores, retoma el misticismo y el idealismo trascendental de Carlyle, para quien todo acto de conocimiento es siempre un acto místico. Por consiguiente, la poesía es una forma de revelar el misterio del mundo, como quieren Mallarmé o el Poe de *El cuervo*. Asimismo, en los ensayos sobre *La filosofía de la composición* (1846) y *El principio poético* (1848), el poeta estadounidense aboga por la consideración del poema en relación con el efecto que provoca su belleza estética. Por otra parte, para Bergson la inteligencia es solo una parte del espíritu y el resto lo constituye la capacidad intuitiva del ser humano, que debe apartarse del mundo exterior para explorar lo que él llama *Los datos inmediatos de la conciencia* (1889); en este sentido, hay que resaltar también las investigaciones de Freud sobre el subconsciente, el mundo de los sueños y el psicoanálisis [Suárez Miramón, 2006]. Des Esseintes, el personaje creado por Huysmans en su célebre novela *À rebours* (1886) –traducida al español como *A contrapelo*, entre otras versiones–, es un paradigma de la personalidad finisecular por su ruptura con el naturalismo y por la adopción de la filosofía y la estética simbolista / decadentista como forma de vida.

Una cuestión clave para entender la interrelación de la poesía y el drama es la caracterización del «drama lírico» como la más importante expresión dramática simbolista y como anticipo de la «reteatralización» que triunfa con las vanguardias [Szondi, 1975; Hübner, 1999]. Si bien es cierto que desde mediados del siglo XIX se empezaron a escuchar voces contrarias al verismo escénico y a favor de un «teatro de ensueño» o un «teatro en libertad» que no tuviera en cuenta las limitaciones materiales del espectáculo –Alfred de Musset, Théophile Gautier, Victor Hugo o Théodore de Banville–, huelga decir que el estreno de *La intrusa* (1891), de Maurice Maeterlinck –a la que siguieron *Los ciegos* (1890) e *Interior* (1894)–, supuso ya una auténtica revelación teatral –Octave de Mirbeau había elogiado al dramaturgo un año antes en *Le Figaro* a propósito de *La princesa Malena*– y dio el espaldarazo definitivo a una estética que escapaba de la mimesis realista. Estos *dramas statiques* en un acto⁵⁴, caracterizados por la espera de la muerte –que ya estaba formulada en *Herodías*, de Mallarmé– y una concepción de «lo trágico cotidiano», inspiran las piezas breves de Hofmannsthal, *La tierra de nuestros anhelos* (1894), de W. B. Yeats, *Jinetes hacia el mar* (1904), de J. M. Synge, e incluso la *Salomé*, de Oscar Wilde (1894), entre otras muchas.

El «drama lírico» simbolista replantea los elementos caracterizadores de la fórmula dramática tradicional –acción, personajes, diálogo, coordenadas espacio-temporales, contenido ideológico–, y lo hace con la intención de trasladar los mecanismos del discurso poético al ámbito teatral y al mismo tiempo explorar las posibilidades dramáticas de la poesía. El resultado no siempre se acomoda bien con los cánones del género, de tal forma que nos encontramos con frecuencia ante un «teatro estático», que sugiere más un determinado *état d'âme* o de conciencia que un argumento dramático al uso, pues el género configura una poética teatral que sustituye la categoría de acción por la de situación dramática.

⁵⁴ Aunque se prefieren las piezas dramáticas breves, pero también existen dramas simbolistas extensos, como en el caso de *La princesa Malena*, de Maeterlinck, o el ciclo de las *Comedias bárbaras*, de Valle-Inclán, «la mejor muestra de drama simbolista extenso (y de drama simbolista a secas) en nuestro país y quizá incluso en Europa» [Hübner, 2005: 315-316]. Para Szondi, «la moderna pieza en un acto no es un drama de tamaño reducido, sino la sección de un drama elevado a la categoría de obra completa. Su modelo es la escena dramática» [1994: 99]. En este mismo sentido, Hartmut Köhler señala que el modelo estructural de las formas breves –centrado no solo en la concepción de la obra literaria sino en la impresión que esta produce– está relacionado con la «unidad de inspiración» de Poe: «Symbolist drama met with its greatest success in one-act plays. In this, we might see an analogy with Poe's famous theory about the unity of inspiration which can be guaranteed only by a poem of short duration» [1982: 420].

Asimismo, las representaciones simbolistas niegan la individualización psicológica de los personajes e incluso proponen una nueva orientación en el trabajo de los actores, como sucede con la idea de las «marionetas metafísicas» en las primeras piezas breves de Maeterlinck [Abirached, 1994]. No se trata de utilizar títeres o marionetas de madera, sino de proponer nuevas formas de interpretación –basadas especialmente en la gestualidad y el lenguaje del cuerpo–, que rompen radicalmente con la tradición del teatro naturalista. Los *dramatis personae* son más bien la prefiguración de ideas y sentimientos, que se transmiten no solo a través de la palabra sino por medio del gesto y la expresión pantomímica –amplificados gracias a los decorados, la iluminación y la atmósfera de la puesta en escena– o el uso sistemático de una serie de artificios estilísticos –repeticiones de estructuras verbales, pausas y silencios, puntos suspensivos, exclamaciones, preguntas retóricas–, que agilizan o retardan el ritmo dramático y lo dotan de musicalidad.

Desde el punto de vista de la estructura dramática, una de las cuestiones más relevantes es la de los diálogos, pues en las piezas simbolistas dejan de tener función comunicativa para subordinarse a los efectos que debe suscitar la obra en los espectadores. Se presenta una sucesión de discursos con un alto grado de poeticidad, que muchas veces no se relacionan entre sí sino que contribuyen a dotar a los textos de unidad semántica o afectiva, sin que eso tenga necesariamente repercusiones sobre la acción dramática progresiva a la que nos tenía acostumbrados el drama tradicional. No existen tampoco diferencias entre el monólogo, el diálogo y las acotaciones –como ocurre en el teatro de Valle-Inclán–, puesto que ya no son funcionales desde el punto de vista estrictamente dramático; así sucede, por ejemplo, en *Los ciegos*, de Maeterlinck, en donde se advierte a las claras «la insuficiencia del diálogo para la representación teatral» [Szondi, 1994: 62], pues las intervenciones se limitan a un continuo intercambio de preguntas y respuestas, que no siempre tienen correspondencia lógica porque se producen a veces simultáneamente y tienen un carácter generalmente coral. El hecho de que los diálogos no tengan una funcionalidad dramática señala que las réplicas no albergan tampoco una intención comunicativa, sino que manifiestan un determinado estado de ánimo o el sentir general de los personajes, como si se tratara de un poema recitado por varias voces. Asimismo, la incomunicación favorece un «teatro del silencio» [Rodríguez, 1994], que potencia las posibilidades sonoras y musicales del significante verbal y favorece la introducción de otros lenguajes teatrales, como la música, la pantomima y la danza.

El teatro es, en definitiva, un campo de experimentación, donde todas las artes pueden interrelacionarse mediante una renovada poética escénica que persigue la creación de «un marco dramático para la poesía, marco que iba más allá del verso esotérico e íntimo» [Balakian, 1969: 154]. La expresión de un estado de ánimo y la capacidad para producir sensaciones –gracias a la sinestesia de objetos, colores, gestos, música, e, incluso, perfumes o inciensos, como se hizo en el Théâtre d’Art, de Paul Fort [Fleischer, 2007]– pretenden ser proyecciones del miedo y la soledad humanas ante el misterio de lo desconocido y de la muerte. La utilización de objetos cargados de significación simbólica, así como la mixtura de luces y sonidos –por ejemplo: un reloj que da las horas, el rumor de las olas del mar o del viento, las variaciones de color en el escenario o en los decorados, la focalización de determinados elementos escenográficos mediante un uso deliberado de la luminotecnia, etc.–, pretenden infundir un estado de «ensueño» en los espectadores y evocar o sugerir en ellos –mediante recursos que apelan directamente a su capacidad sensorial– la impresión de que existen correspondencias entre lo material (los sentidos) y lo espiritual (la mente)⁵⁵.

Los primeros estrenos simbolistas vinieron también de la mano de una nueva teoría teatral avalada por el famoso soneto de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire sobre las *correspondances*⁵⁶ y por las dos preferencias literarias y artísticas del poeta: Poe –para quien la belleza se identifica con el «efecto» que provoca el poema– y Wagner –responsable de las nuevas posibilidades expresivas que determina la integración de las artes–. La sinestesia de la que nos habla Baudelaire «no reside en la visión interior y su contacto con lo divino, sino más bien en la conexión de la mente [...] con los sentidos [...]. La sinestesia es estrictamente terrenal, descriptiva del tipo de asociación en cadena que los estímulos sensuales pueden producir en la mente humana» [Balakian, 1969: 52]. El mundo material y sensible está constituido por «forêts de symboles», aprehendidos mediante una compleja red de asociaciones sinestésicas, que permiten la transformación

⁵⁵ Todorov se refiere una serie de indicios de interpretación de lo simbólico en el drama simbolista y utiliza como ejemplo *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Tales indicios son la «repetición» –las palabras se repiten porque no tienen un significado convencional sino un sentido profundo–, la «discontinuidad» –los diálogos no tienen una función comunicativa porque las preguntas no se responden– y la «indeterminación» –las frases negativas, las referencias espacio-temporales extremadamente vagas, los puntos suspensivos, etc.– [1981: 34-35].

⁵⁶ La idea no procede directamente de Baudelaire, sino de Swedenborg, Blake y la época romántica [Balakian, 1969: 25-43], aunque en este caso la correspondencia entre lo material y lo espiritual se traducía en una comunicación de Dios (el cielo) con el hombre (la tierra o el infierno) –o viceversa– mediante símbolos. Swedenborg lo resume con estas palabras: «En resumen, todas las cosas que existen en la naturaleza, desde lo más pequeño a lo mayor, son correspondencias. La razón de que sean correspondencias estriba en que el mundo natural, con todo lo que contiene, existe y subsiste gracias al mundo espiritual, y ambos mundos gracias a la Divinidad» [apud Balakian, 1969: 26].

y el desciframiento de una realidad trascendida a través de la percepción sensorial. En eso consiste, además, el proceso poético definido por Baudelaire, pues «el estímulo afecta a los sentidos, los sentidos afectan a la mente; el resultado son las palabras producidas por un estado de vigilia superracional de la mente» [Balakian, 1969: 60]. Pero la realidad continúa siendo un misterio para el poeta aunque intente revelarla porque las cosas se presentan siempre de forma indirecta: «Nunca se consigue la sensación triunfal de comprensión, sino que el mensaje permanece tan ambiguo como sucinto, igual que en las visiones que se presentan durante el sueño o en medio de la intoxicación por drogas, [...] [pues] la ambigüedad forma parte del proceso de construcción del poema-enigma» [Balakian, 1969: 68]. A esta concepción del poeta y de la poesía como revelación del misterio, hay que añadir también la idea de «decadencia», que Baudelaire no asume conscientemente pero que se encuentra en su preocupación metafísica por la muerte, por lo desconocido y por las cuestiones macabras, siniestras o morbosas relacionadas con ella.

El proceso poético que describe Baudelaire está directamente relacionado con los efectos originados por el consumo de drogas, de modo que el estado de embriaguez que estas provocan permite una experiencia sinestésica de la realidad. En *El poema del hachish*, incluido en *Los paraísos artificiales* (1857), se alude además a una anécdota ambientada en el espacio de un teatro y a las sensaciones de un hombre de letras que asiste al espectáculo en estado de embriaguez; no en vano el epígrafe que encabeza esta parte de la narración lleva por título «El teatro de Serafin», en alusión al célebre teatro parisino de marionetas y sombras chinescas. Aunque Baudelaire se refiere a la sinestesia compartida por el proceso de creación poética y los efectos del hachish, tal formulación puede trasladarse también al ámbito dramático o musical y convertirse en una suerte de poética del espectáculo puramente simbolista:

Efectivamente, es en este período de embriaguez cuando se manifiesta una nueva finura, una superior acuidad de todos los sentidos. El olfato, la vista, el oído, el tacto, participan, igualmente, en este progreso. Los ojos miran al infinito. El oído percibe sonidos casi inaprehensibles en medio del más vasto tumulto. Es entonces cuando empiezan las alucinaciones. Lenta y sucesivamente, los objetos externos adquieren singulares apariencias, deformándose y transformándose. Llegan luego los equívocos, los errores y las transposiciones de ideas. Los sonidos se visten de colores, y los colores contienen una música [Baudelaire, 2000b: 742].

Al mismo tiempo, el proceso de transformación de la realidad descrito por el poeta conduce «hasta la creencia del individuo en su propia divinidad» [Baudelaire,

2000b: 755], pues «a través del culto del yo, puede elevarse la condición de “poeta” a la de sabio y místico» [Balakian, 1969: 61]. Las sinestesias se manifiestan plenamente en ese último estadio de enajenación transitoria y adquieren ya para el «hombre sensible moderno» la categoría de símbolo; así en el apartado titulado «El hombre dios», del cual extraemos una extensa cita que podría resumir la aplicación de la teoría de las correspondencias al teatro e incluso a buena parte de la imaginería y el espíritu simbolistas en la poesía, la prosa y el drama:

No obstante, se desarrolla ese temporal y misterioso estado del espíritu en el que la profundidad de la vida, erizada con sus múltiples problemas, se revela por entero en el espectáculo que tenemos ante los ojos, por trivial y natural que él sea, y en el que el primer objeto que llega se convierte en símbolo parlante. [...] Paisajes dentellados, horizontes fugaces, perspectivas de ciudades blanqueadas por la lividez cadavérica de la tormenta o iluminadas por los fuegos concentrados de los soles ponientes, profundidades del espacio, alegoría de la profundidad del tiempo, la danza, el gesto o la declamación de los actores, si os habéis lanzado a un teatro, la primera frase que os llega, si vuestros ojos caen sobre un libro, toda la universalidad, en fin, de los seres, se alza ante vosotros con una gloria nueva insospechada hasta entonces. La gramática, incluso la árida gramática, resulta algo así como un hechizo evocador; las palabras resucitan revestidas de carne y hueso; el sustantivo, en su majestad sustancial; el adjetivo, ropaje transparente que lo viste y colorea como una veladura; y el verbo, ángel del movimiento, que da a la frase la oscilación. La música, otra lengua cara a los perezosos o a los espíritus profundos que buscan el solaz en la variedad del trabajo, os habla de vosotros mismos y os cuenta el poema de vuestra vida, se os incorpora y os fundís con ella. Habla vuestra pasión, pero no de manera confusa e indefinida, según hace en vuestras indolentes veladas un día de ópera, sino de un modo circunstanciado, positivo, marcando cada movimiento del ritmo un movimiento conocido por vuestra alma, transformándose cada nota en palabra, y penetrando el poema entero en vuestro cerebro como un diccionario dotado de vida [Baudelaire, 2000b: 756-757].

Otras aportaciones sustentaron el discurso teórico y crítico del teatro simbolista, como las ideas de Wagner sobre la ópera como «arte total» o las reflexiones y las tentativas dramáticas de Mallarmé, a las que más adelante nos referiremos. Asimismo, la creación en París de dos espacios teatrales fundamentales para explorar las posibilidades escénicas del simbolismo –el «Théâtre d’Art», de Paul Fort, y el «Théâtre de l’Œuvre», de Lugné-Poe [Robichez, 1957]– confirmaron que existía una vía alternativa de teatralidad, que ya se había anticipado en varios trabajos sobre la inevitable renovación de la escena; así, en el artículo sobre «Un théâtre de l’avenir, profession de foi d’un moderniste», de Gustave Kahn, publicado en *La revue d’art dramatique* (1889), en el que se apuntan algunas claves para la renovación del arte dramático, tales como la utilización de la pantomima, el mundo del circo, los decorados evocadores de una idea, una pasión o una actitud, así como la fuerza escénica del

«leitmotiv» wagneriano. Asimismo, en el libro de Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure* (1889), se confirma la idea de recuperar la unidad de las artes en el escenario, teniendo en cuenta que ahora el teatro se concibe como el templo de la religión estética y el poeta hace las veces de sacerdote de ese culto a la belleza:

Loi commune qui dirige à cette heure, tous les efforts artistiques: l'Art remonte à ses origines et, comme au commencement il était un, voici qu'il rentre dans l'originelle voie de l'Unité, où la Musique, la Peinture et la Poésie, triple reflet de la même centrale clarté, vont accentuant leurs ressemblances à mesure qu'elles s'approchent davantage de ce point départ de l'expansion, de ce but, maintenant, de la concentration [apud Mazzocchi, 1973: 76].

También François Coulon, en el artículo «De l'action dans le Drame Symboliste», publicado en *La Plume* (1892), aboga por la correspondencia entre los elementos escenográficos y la idea motora de la obra dramática, de tal forma que los decorados, la iluminación, la música y el gesto sugieran el contenido del texto: «Au détriment des idées contenues dans l'œuvre, les assistants peuvent être frappés surtout par le pittoresque exagéré des décors; dans le drame symbolique, une harmonie parfaite doit exister entre le sujet et les décors dont le but est de suggérer les idées principales et d'augmenter l'impression produite par les mots et leurs sonorités, les gestes...» [apud Mazzocchi, 1973: 78]. En este mismo sentido, Camille Mauclair, fundador junto a Lugné-Poe del «Théâtre de l'Œuvre», apuesta en su libro sobre *L'art en silence* (1901) por la creación de un teatro de arte basado en «la fusion de la parole, du geste, du décor, du ballet et de l'expression musicale» [apud Mazzocchi, 1973: 72].

Otros críticos escribieron textos o manifiestos en los que se analizan las bases de la teatralidad simbolista. Édouard Schuré se alza como uno de los teóricos más importantes del nuevo teatro, luego de la publicación de *Histoire du drame musicale* (1875), *Les grands initiés* (1889) o *Théâtre de l'âme* (1902), libros en los que se remonta a las danzas sagradas de la India o a la tragedia griega para estudiar la dimensión religiosa del «théâtre du rêve», así como la importancia de la música –de ahí su interés por la ópera wagneriana– en la conformación de estas formas dramáticas. Por su parte, Camille Mauclair escribió en la *Revue Indépendante* (1892) unas famosas *Notes sur un essai de dramaturgie symbolique*, en las que se refería al «théâtre métaphysique» de Maeterlinck como uno de los géneros fundamentales de la dramaturgia contemporánea –en la línea de Shelley, Villiers de l'Isle Adam o Wagner–, cuyos protagonistas actúan como «entités philosophiques et intellectuelles»,

«personnages surhumains, destinés à symboliser des sentiments ou des idées», que proponen, en definitiva, «une vision idéaliste de l'univers» [apud Knowles, 1934: 96]. Asimismo, en el artículo «Le Symbole au Théâtre», de Pierre Valin, publicado en las páginas de *L'Ermitage* (1892), se afirma, de una parte, que «la tregédie, dont l'action est lente, les caractères généraux, et le style riche et ample, est la vraie forme symboliste» [apud Mazzocchi, 1973: 75], y de otra, que «le poème dramatique avec ses fées et ses lutins, avec ses caractères personnifiant des rêves ou des passions et portant encore l'empreinte de leur irréalité, avec son atmosphère de songe est encore une forme qui convient au génie symboliste» [apud Mazzocchi, 1973: 75-76].

La dimensión plástica es otra de las características más importantes de la teatralidad simbolista tanto en el texto como en el espectáculo, pues como señala Serge Salaün, «el simbolismo no se comprende sin el extraordinario impulso de los pintores, y muchos creadores serán a la vez pintores y poetas, literatos, escenógrafos, fotógrafos, etc.» [1999: 34]. La pintura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuenta, además, con un inmenso caudal de reflexiones críticas sobre la modernidad y sobre la necesidad de analizar la realidad desde muy diferentes perspectivas; estas mismas reflexiones que acompañaron el trabajo de muchos pintores fueron un importante apoyo intelectual y estético para los escritores que adoptaron las técnicas del arte nuevo. Lo que se plantea es el fin de la tradición mimética del arte suplantada por la representación de la realidad a través de símbolos o mediante la recreación de escenarios o motivos cuya figuración remite a referentes antirrealistas. Por un lado, los prerrafaelitas –con Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones a la cabeza en su búsqueda de los «primitivos» italianos– proponen una evasión pseudo-historicista –como ya ocurría en parte con la pintura romántica– hacia un pasado mítico y remoto, en el que abundan sensuales damas –a un tiempo angelicales y demoníacas– y caballeros instalados en la Edad Media y el Renacimiento; este *revival* puso de moda también a los pintores flamencos y a los alemanes medievales o renacentistas, como Hugo van der Goes, los Cranach, El Bosco, los Brueghel, Hans Memling, Alberto Durero, Georges de la Tour, etc. Por otro lado, los artistas anti-academicistas que desde mediados del siglo XIX –o incluso antes, pues El Greco y Goya son también maestros inspiradores– prefiguran el irracionalismo, el antirrealismo, el decadentismo y el ensueño propios de la estética finisecular en todo el contexto europeo: Gustave Moreau y Odilon Redon –presentes ya en las páginas de *À rebours* (1884), de Huysmans–, Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, Carlos Schwabe, Franz von Stuck, Edvard Munch, Fernand Khnopff, Gustav

Klimt, James Ensor, y así hasta un largo etcétera, que en el ámbito hispánico tiene también importantes valedores, como Gual, Rusiñol, Sorolla, Romero de Torres, Zuloaga, Casas, Nonell, Mir, el Picasso de la época azul, etc. Muchos dramaturgos simbolistas poseen una cultura plástica de primer orden y no solo componen sus escenas como si fueran auténticos cuadros –las acotaciones de Maeterlinck o de Valle-Inclán son descripciones plásticas–, sino que el recuerdo de obras y artistas está presente también en el proceso creativo como ejercicio de intertextualidad o como motivo inspirador de sus creaciones dramáticas. Por lo demás, las puestas en escena simbolistas recurrieron a la pintura como recurso adecuado para la ambientación de las obras representadas; así en el caso de Paul Fort y Lugné-Poe en el «Théâtre d'Art» y en el «Théâtre de l'Œuvre», respectivamente, que contaron con la colaboración de los artistas pertenecientes al grupo de los Nabis, formado, entre otros, por Paul Sérusier, Emile Bernard, Maurice Denis, Paul Bonnard, Paul Ranson, Eduard Vuillard o Henri Gabriel Ibels. Teatro y pintura, en resumen, conforman un maridaje perfecto para la expresión del espíritu y la forma simbolistas en su aspiración a lo absoluto a través de un teatro verdaderamente poético⁵⁷.

Dejando a un lado las cuestiones teóricas, la vinculación de la poesía con el drama en el contexto simbolista se demuestra si atendemos a la extensa nómina de poetas que tentaron el arte dramático, desde Claudel en Francia, Maeterlinck o Verhaeren en la Bélgica francófona, Yeats o T. S. Eliot en el mundo anglosajón, D'Annunzio en Italia, Hofmannsthal en el ámbito germánico, Pessoa en Portugal, e incluso Tagore en la India, por señalar a un poeta-dramaturgo que excede el ámbito europeo⁵⁸. Mallarmé también esbozó dos escenas dramáticas, que la mayor parte de los críticos han considerado plenamente simbolistas: el monólogo *La siesta de un fauno*

⁵⁷ Sobre la influencia del simbolismo en la pintura pueden verse los trabajos de Bablet [1965], Lucie-Smith [1991] y Gibson [2006].

⁵⁸ Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez tradujeron al castellano las más importantes obras dramáticas de Tagore (1861-1941), a saber: los «poemas dramáticos» *El asceta*, *El rey y la reina*, *Sacrificio*, *Malini* (escritos entre 1880 y 1900), *El rey del salón oscuro* (1910), *El cartero del rey* (1912), *Chitra* (1914) y la «comedia» *Ciclo de la primavera* (1916). En la «Introducción» al *Teatro escogido* [sic], Agustín Caballero señala el carácter más lírico que dramático de estas piezas: «Las dotes del dramaturgo, al revés que en el caso de Shakespeare, distan mucho de los incuestionables méritos del poeta. Hasta el punto de que el valor principal de sus producciones escénicas reside en la calidad de su contenido lírico o en la grandeza de la filosofía a que sirve de soporte, pero nunca en el interés puramente dramático de la acción. [...] Es este un teatro más para leer que para ver» [Caballero, 1975: XXXIII]; y más adelante: «Los caracteres son excesivamente lineales, la acción dramática queda circunscrita a los conflictos íntimos de los personajes principales; los parlamentos son, con frecuencia, intolerablemente declamatorios; las obras, en fin, están recargadas [...] de elementos innecesarios, de tramas secundarias. [...] El teatro de Rabindranaz [sic] es un medio más de expresión de su musa lírica o un megáfono de sus lucubraciones metafísicas, de sus inquietudes religiosas, pero cae por completo fuera de la auténtica dramaturgia» [XXXIX-XL].

(1865) –concebido para el actor Coquelin y luego interpretado por el bailarín Nijinski, en versión musical de Claude Debussy (1894)– y *Herodías* (primera versión de 1864), una de las primeras referencias teatrales del mito de Salomé. Incluso Paul Verlaine escribió la escena dramática *Los unos y los otros* –incluida en el poemario *Tan lejos y tan cerca* (1884)–, protagonizada por personajes extraídos de la *commedia dell’arte* y ambientada en un espacio similar al de los delicados cuadros de Watteau; la obra sería escenificada en el «Théâtre d’Art» los días 20 y 21 de mayo de 1891 [Robichez, 1957: 121-122 y 493-494].

Aunque el teatro simbolista no llegó a tener la resonancia adecuada sobre los escenarios –si exceptuamos la encomiable labor realizada por Paul Fort y Lugné-Poe–, conviene que atendamos a dos de sus aportaciones más significativas. En primer lugar, su contribución al desarrollo del arte escénico y su replanteamiento del propio concepto de teatro –nos referimos a la tantas veces aludida «reteatralización»–, que constituyen sin duda el punto de partida para las teorías contemporáneas sobre el espectáculo teatral. Por otro lado, la tendencia del arte dramático a convertirse en una suerte de representación total, como anhelaba Wagner, capaz de integrar en escena diversas manifestaciones artísticas, tales como la música, la danza o la pintura, sobre todo si pensamos en el teatro de vanguardia. Frente al teatro burgués, empeñado en mostrar sobre las tablas una constante ilusión de realidad, este «teatro poético» o de «ensueño» pretendía «reteatralizar» la escena naturalista para incorporar el misterio, la ensoñación y lo fantástico a la práctica dramática; de ahí que los temas del teatro simbolista giren, por un lado, en torno a cuestiones metafísicas, como la muerte o la trascendencia –no pocas veces planteadas en términos decadentistas (*femme fatale*, suicidio, satanismo, sexualidad dionisiaca, paraísos artificiales, enfermedad, etc.) o irracionales (misticismo, teosofía, espiritismo, ciencias ocultas, etc.)–, y, por otro, planteen la evasión en el espacio y en el tiempo hacia un mundo mitológico, una Edad Media recreada artificialmente, o un siglo XVIII versallesco y farsesco, entre otros muchos escenarios de evasión. Y no solo eso, pues además de transformar la estructura del texto dramático mediante la mecánica propia de la poesía, modificó también las formas de interpretación y, muy especialmente, el complejo escenográfico. No podemos obviar, pues, que el primer teatro simbolista es el antecedente de experiencias de vanguardia posteriores, tales como los «Ballets rusos» de Diaghilev, el «Teatro de la Crueldad» de Artaud, el teatro futurista, el teatro expresionista, o, unos años antes, las propuestas escenográficas de Appia, Gordon Craig y Meyerhold, a quienes más adelante nos referiremos.

2.2. Wagner y el teatro como *Gesamtkunstwerk*: la crítica de Baudelaire

El simbolismo en el teatro es una realidad gracias a la difusión de la ya referida teoría estética y dramática que consiguió materializar la puesta en escena de las propuestas más innovadoras. A la teoría de las *correspondances* entre lo material y lo espiritual respaldada por Baudelaire, hay que añadir la revolución teatral y musical que supone la música y las reflexiones de Richard Wagner a mediados del siglo XIX. Sus ideas constituyen otra de las influencias más importantes que recibe el teatro simbolista en su camino hacia la configuración del drama como *Gesamtkunstwerk*, esto es, como interrelación de diversas artes –poesía, música, danza o pintura– sobre los escenarios para conformar un espectáculo de «arte total»⁵⁹.

El primer concierto de Wagner sobre los escenarios parisinos tuvo lugar el 25 de enero de 1860, en el Teatro de los Italianos de París. El programa del espectáculo estuvo compuesto por varios fragmentos escogidos de diversas óperas –*Tannhäuser*, *Tristán e Isolda* y *Lohengrin*–, bajo la dirección musical del propio compositor [Mazzocchi, 1978: 25-37]. Las críticas que aparecieron los días posteriores a la función dan cuenta del enorme entusiasmo que causó la música de Wagner en los espectadores, entre los que se encontraba nada menos que Baudelaire, a quien el espectáculo produjo –por lo que el propio poeta confiesa– una profunda conmoción estética y unos efectos similares a los derivados de la ingesta de drogas. Esta fascinación artística explica que uno de los primeros trabajos sobre el músico alemán sea el de Baudelaire, «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris» (1861), basado en su primera experiencia como espectador de la música wagneriana en enero de 1860, aunque el artículo fuera escrito tras la representación de *Tannhäuser* en marzo de 1861. Este artículo es interesante por los datos que ofrece sobre la recepción de Wagner en el París simbolista y porque desarrolla

⁵⁹ Ya nos hemos referido en la «Introducción» a los términos de la formulación sobre la integración de las artes en el escenario. La relación de la música con la poesía (dramática) no siempre ha sido aceptada, sobre todo por parte de los teóricos de la literatura, para quienes nos encontramos ante dos códigos artísticos bien distintos; así, en el capítulo XIII («Eufonía, ritmo y metro») de la *Teoría literaria* de Wellek y Warren, en la que leemos: «El intento romántico y simbolista de identificar la poesía con el canto y con la música es poco menos que una metáfora, ya que la poesía no puede competir con la música en la variedad, claridad y estructuración de los sonidos puros. Hacen falta significados, contexto y “tono” para convertir los sonidos lingüísticos en hechos artísticos» [1974:189]. Pero más adelante matizan sus observaciones: «No cabe duda de que las combinaciones y asociaciones sinestésicas calan en todas las lenguas, y que estas correspondencias han sido explotadas y trabajadas con muy buen acuerdo por los poetas» [192].

aún más la teoría poética y estética de Baudelaire, que más tarde se proyecta sobre las tablas⁶⁰.

El poeta había anticipado ya los dos usos con los que el concepto de «música» sería aplicado por los poetas: por un lado, la utilización sensual de la melodía para provocar la ensoñación de quienes la escuchan; y por otro, «el uso intelectual de la música, considerada como una forma no objetiva del pensamiento, que activa la mente más para sugerir que para dictar conceptos y visiones» [Balakian, 1969: 61]. Como Mallarmé, el poeta se siente más cerca de los efectos intelectuales derivados de la forma musical, y así se manifiesta también en su ensayo sobre Wagner, en donde reconoce la capacidad del compositor para transmitir el sentido profundo de la realidad mediante la conjunción de la poesía y la música.

El citado artículo comienza con un planteamiento de las posibilidades expresivas de la música frente a las demás artes: «En la música, como en la pintura e incluso en la palabra escrita, que no obstante es la más positiva de las artes, siempre hay una laguna completada por la imaginación del oyente» [Baudelaire, 2000c: 1447]. El poeta está convencido de que eso es posible, aunque sea necesario el concierto de todas las artes en la búsqueda de un teatro total: «Seguramente sean estas consideraciones las que impulsaron a Wagner a considerar el arte dramático, es decir, la reunión, la *coincidencia* de varias artes como el arte por antonomasia, el más sintético y el más perfecto» [1447]. No obstante, su opinión es que la música está por encima de otras manifestaciones artísticas, pues «cuanto más elocuente es la música, más rápida y certera es la sugestión, y más posibilidades hay para que los hombres sensibles conciban ideas que tengan relación con las que inspiraban al artista» [1447]. En cualquier caso, la sensación que le produjo al poeta el estilo wagneriano le condujo a una «ensoñación» difusa y abstracta, basada en su idea sobre las correspondencias, pues «la auténtica música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes» [1449]. Las analogías que están presentes en la naturaleza son evocadas gracias al uso de símbolos, que permiten alcanzar «un éxtasis hecho de voluptuosidad y de conocimiento» [1450].

Es también el poeta uno de los primeros en hacerse eco de los textos del compositor alemán, como la *Carta sobre la música*, *El arte y la revolución*, *La obra de arte del futuro*, *Ópera y drama* y otros trabajos. En ellos, Wagner defiende la tragedia

⁶⁰ Otro de los más firmes defensores del compositor fue, desde el principio, Villiers de l'Isle Adam, el autor de *Axël*, que siempre admiró el mundo de leyenda y la atmósfera de misterio y fantasía que caracterizan las óperas wagnerianas [Deak, 1993: 96-97].

griega como ejemplo de la participación de todas las artes; así en una carta dirigida a Berlioz en 1860 en la que plantea su famosa idea de la *Gesamtkunstwerk* sin escamotear las limitaciones que tal esquema comporta:

Esto me condujo a estudiar las relaciones de las diversas ramas del arte entre sí, y, tras haber captado la relación que existe entre la *plástica* y la *mímica*, examiné la que se halla entre la música y la poesía; de aquel examen brotaron de repente claridades que disiparon completamente la oscuridad que hasta entonces me había tenido desazonado. Reconocí en efecto que, precisamente allí donde una de aquellas artes alcanzaba límites infranqueables empezaba inmediatamente, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de la otra; que, consecuentemente, mediante la íntima unión de esas dos artes, se expresaría con la más satisfactoria claridad lo que no podía expresar cada una de ellas aisladamente; que, por el contrario, toda tentativa de plasmar con los medios de una de ellas lo que tan sólo podía plasmarse por medio de las dos juntas, había de conducir fatalmente a la oscuridad, a la confusión inicialmente, y a continuación a la degeneración y a la corrupción de cada arte en particular [*apud* Baudelaire, 2000c: 1456-1457].

Como parece, el concepto no se refiere únicamente a la unificación de las artes, sino que plantea la necesidad de escoger la capacidad expresiva específica de cada una de ellas para sintetizarlas en una obra total; a este respecto señala Frantisek Deak: «The final synthesis is then based on the expressive properties of individual arts entering into the synthesis in order to achieve the greatest possible expressive power, and consequently the greatest possible impact on the audience» [1993: 102]. Al mismo tiempo, las palabras de Wagner refuerzan la idea baudelairiana de las conexiones entre los sentidos y las manifestaciones artísticas, visuales, auditivas o simbólicas. Será la representación teatral, en definitiva, la que permita materializar tal concentración y superposición de sensaciones y efectos.

En relación con el concepto de las correspondencias, Baudelaire encuentra en la música de Wagner un estímulo para la mezcla sinestésica y una fuente de imágenes sensoriales. Las palabras en poesía pueden convertirse también en una suerte de notas musicales que estructuran el poema y que evocan impresiones o estados de ánimo. Esa misma idea es la que latía en el célebre ensayo de E. A. Poe sobre «The Philosophy of Composition», en el que se equipara el lenguaje musical con el lenguaje poético, en tanto que los aspectos fonéticos de las palabras contribuyen también a conformar la estructura musical del poema. Ocurre lo mismo con el teatro simbolista, en tanto que las acciones dramáticas son sustituidas por cuadros de situación en los que importa más el efecto y la atmósfera evocada que el desarrollo cronológico de un conflicto que debe resolverse.

Baudelaire consideraba al genio alemán como un anticipador del «drama futuro» por su búsqueda de una nueva expresión a través de la integración de todas las artes en la puesta en escena, aunque en la práctica la intervención de la música fuera predominante. Y es que la musicalidad del poema —«la musique avant toute chose», dice el verso recurrente del «Art poétique» de Paul Verlaine— se convirtió en norma de actuación para los poetas simbolistas y modernistas, que en muchos casos intentaron renovar el ritmo poético mediante «una especie de tensión irresistible del poema para convertirse, no ya en canto, como había ocurrido hasta entonces, sino más radicalmente, en *música*» [Todó, 1987: 48]. Muchos dramaturgos utilizaron la música como lenguaje alternativo y a su vez un buen número de compositores se inspiraron en las creaciones literarias simbolistas —por su carácter antirrealista— para escribir sus partituras; así en la ópera *Pelléas et Mélisande* (1902) —con texto de Maeterlinck y música de Debussy— o en *Elektra* (1909) —con texto de Hofmannsthal y música de Richard Strauss—, por señalar los casos más significativos, o en un sinfín de melodías cuyos libretos son el resultado de un intenso trabajo interdisciplinar⁶¹.

Se trata de explorar nuevos lenguajes y nuevas formas de expresión artística, entre las cuales la música se convierte en referencia inexcusable por su capacidad para comunicar sensaciones; es la música también un lenguaje más puro y susceptible de sustituir a la palabra cuando esta ya no es capaz de expresar un determinado estado de ánimo. Esta idea simbolista de lo poético-musical se manifiesta de muy diversas formas en los textos dramáticos que albergan virtualidad escénica: por un lado, mediante la potenciación de los valores musicales del lenguaje —en el verso o en la prosa—, y por otro, mediante la utilización de la música en sí misma, tal y como sucede no sólo en la ópera sino en los dramas musicales que alternan música y texto o en los que utilizan fondos sonoros para la creación de un determinado ambiente. En definitiva, la utilización de la música supone una alternativa representable a un ingente material de lectura que de otra forma quizás no habría tenido su correspondiente escénico; así se confirma en estas palabras de Anna Balakian sobre la actualización del teatro de Maeterlinck y Hofmannsthal gracias a la música de Debussy o Strauss:

⁶¹ Daniel F. Hübner se refiere al concepto de *Literaturoper*, de Carl Dahlhaus, para explicar «esos dramas musicales que utilizan sin modificarlos —solo los reducen en algún caso— los dramas» [1999: 488 y ss.]. El *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), de Debussy, basado en el poema dramático de Mallarmé, es quizás la primera muestra de esta red de influencias entre la música y el drama, que continuó después con los ejemplos mencionados y con otros muchos, entre los que se encuentran *Salomé* (1905), de Oscar Wilde / Strauss; *El caballero de la rosa* (1911) y *Ariadna en Naxos* (1912), de Hofmannsthal / Strauss; varias adaptaciones de obras de D'Annunzio, como *La figlia di Iorio* (1906), de Franccheti; o las numerosas versiones musicales de los dramas de Maeterlinck que referimos más adelante.

La ayuda que cada uno de esos dos autores necesitaron de dos artistas musicales parece indicar que sus palabras no llegaron como música al nivel soñado de altos ideales que los simbolistas querían para su arte. Y no solo esto, sino que con la ayuda de la música pudieron lograr esa forma de expresión verbal no conceptual que interpreta el «pathos» y la belleza del ensueño humano, evitando así el lenguaje lógico que, en su empeño por comunicar la verdad poética, muchas veces la destruye [Balakian, 1969: 176].

El músico alemán no solo era una referencia para confirmar las teorías baudelairianas sobre la sinestesia –por las sugerencias cromáticas producidas por los sonidos musicales–, sino que también era un modelo –contrariamente a la opinión de Mallarmé, que más adelante veremos– en la utilización de la leyenda o el mito como «visión iluminada de una época determinada, no racionalmente exacta, pero sí creadora de una secuencia de sucesos enteramente distinta de la narración histórica» [Balakian, 1969: 62]. Wagner lo conseguía mediante la mescolanza de historias legendarias, mitos paganos y referencias cristianas, que impregnaban sus obras de un misticismo no estrictamente religioso sino sincrético, en el cual primaba la creación de una atmósfera de ensoñación⁶².

Ni Wagner ni Baudelaire abogan por una reconstrucción o poetización de la historia objetiva a la manera de Victor Hugo, sino que consideran la leyenda como «la creación de nuevas secuencias de acontecimientos que están alrededor del hecho histórico» [Balakian, 1969: 66]. El mito constituye esencialmente la «materia ideal del poeta», como recuerda Baudelaire al transcribir –con los cortes, supresiones o cursivas que al poeta convienen– las palabras de Wagner sobre este particular en su famosa *Carta sobre la música*:

La leyenda, pertenezca a la época y a la nación que pertenezca, tiene la ventaja de comprender exclusivamente lo que esa época y esa nación tienen de puramente humano, y presentarlo bajo una forma original muy destacada, y desde ese momento inteligible al primer golpe de vista. Una balada, un estribillo popular, bastan para representarles a ustedes en un instante ese carácter con los más precisos y más impresionantes rasgos... el carácter de la escena y el tono de la leyenda contribuyen juntos a arrojar a la mente a ese estado de *sueño* que pronto lo lleva hasta la plena *clarividencia*, y la mente descubre

⁶² Para Baudelaire, las obras de Wagner «hacen soñar con la majestad de Sófocles y Esquilo» y «al mismo tiempo obligan al espíritu a recordar los *Misterios* de la época más plásticamente católica. Se parecen a esas grandes visiones que la Edad Media desplegaba sobre las paredes de las iglesias o tejía en sus magníficos tapices» [Baudelaire, 2000c: 1458]. Más adelante, recuerda el gusto wagneriano por las ambientaciones cortesanas medievales: «Se diría que Wagner siente un amor de predilección por las pompas feudales, las asambleas homéricas en las que yace una acumulación de fuerza vital, las masas entusiasmadas, depósito de electricidad humana, de donde brota el estilo heroico con natural impetuosidad» [Baudelaire, 2000c: 1469]. Estos retablos a los que se refiere Baudelaire son el modelo para muchas piezas simbolistas inspiradas en historias legendarias o en misterios medievales.

entonces una nueva concatenación de los fenómenos del mundo, que sus ojos no podían distinguir en el estado de vigilia ordinario [*apud* Baudelaire, 2000c: 1460].

También hay que considerar la idea del *leitmotiv* como uno de los elementos de construcción musical y dramática de las óperas wagnerianas. En este caso, Baudelaire recurre a la opinión de Liszt sobre este particular en su libro sobre *Lohengrin* y *Tannhäuser*. El músico se refiere a «la combinación profundamente reflexiva, asombrosamente hábil y poéticamente inteligible, con la que Wagner, *por medio de varias frases principales, ha apretado un nudo melódico que constituye todo su drama*» [*apud* Baudelaire, 2000c: 1471]. Y más adelante identifica la música wagneriana con el simbolismo: «Sus melodías son en cierto modo *personificaciones de ideas*; su retorno anuncia el de los sentimientos que no indican explícitamente las palabras que se pronuncian. Las situaciones o los personajes de alguna importancia están todos musicalmente expresados por una melodía que se convierte en su constante símbolo» [*apud* Baudelaire, 2000d: 1472].

La relevancia de Wagner en los círculos musicales y artísticos del último tercio del siglo XIX fue creciente —a pesar del «caso Wagner» nietzscheano—, teniendo en cuenta la proliferación de libros y estudios que aparecieron entonces, como *El drama musical* (1875), de Edouard Schuré, por citar uno de los más significativos. El concepto de *Gesamtkunstwerk* influyó en las ideas de los simbolistas sobre el arte dramático, hasta el punto de crear un importante órgano para la difusión del compositor, la *Revue Wagnérienne*, fundada en 1885 y dirigida por Edouard Dujardin. En la revista colaboraron personajes relevantes de la época, como René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Viguier, Théodore de Wyzewa⁶³, Dujardin, Verlaine o Mallarmé, autor este último de otro importante artículo sobre la música wagneriana: «Richard Wagner: rêverie d'un poète française» (1885).

El ensayo de Mallarmé propone el «ensueño» de un «drama ideal» basado también en la integración de todas las artes sobre el escenario, aunque con más posibilidades de imaginarlo en la mente que de representarlo sobre las tablas; en su

⁶³ Véanse los artículos sobre Wagner que publicó Wyzewa en *La Revue Wagnérienne*: «Notes sur “La Peinture Wagnérienne”», «Notes sur “La Littérature Wagnérienne”» y «Notes sur “La Musique Wagnérienne”» [Deak, 1993: 105-110]. En estos trabajos se analiza la estética de los dramas wagnerianos en relación con el simbolismo, así como las posibilidades de síntesis entre las artes. Para Wyzewa existen tres estilos de vida, representados por las sensaciones, las ideas y las emociones, y cada una de las artes se identifica con un estilo: «All three forms of life are present in each artistic genre, [...] the true genres for sensations are the plastic arts (painting and sculpture), literature is the genre for ideas, and music is the appropriate genre for emotion» [Deak, 1993: 105]. Lo que Wyzewa plantea, en definitiva, es «a formal and semiotic theory of art» [105], aunque sus planteamientos no se aplican directamente al teatro.

opinión, la ópera de Wagner utiliza dos elementos yuxtapuestos, el drama personal y la música, pero sin que pueda hablarse de plena integración artística ni de verdadera innovación, pues el compositor recurre a las leyendas y a los personajes del drama tradicional y no a símbolos escénicos o mitos universales de un «ensueño» abstracto y ambiguo:

Aunque, filosóficamente hablando, no consiga, incluso en este nivel, sino yuxtaponerse, la Música [...] penetra y envuelve el Drama gracias a su esplendente voluntad, y se alía con él: no existe gesto ingenuo o profundo que su desperezarse entusiasta no le ofrezca con prodigalidad a este empeño, salvo si su principio mismo, el de la Música, se el evade. [...] Ahora, en efecto, una música que solo conserva de este arte la obediencia a unas leyes muy complejas –*a priori*, lo difuso y lo infuso únicamente– mezcla colores y líneas del personaje con los timbres y los temas de un ámbito de Ensoñación más rico que cualquier otra melodía terrestre [Mallarmé, 1987: 105]⁶⁴.

En 1895 se publicó *La puesta en escena del drama wagneriano* de Adolphe Appia, en el que se exponía la reforma teatral realizada por el músico: una adecuada arquitectura teatral, un registro autorizado, el elemento horizontal de la escenografía o el binomio espacio-iluminación, entre otras cosas. En resumen, los simbolistas admiraron fervorosamente a Wagner por «su concepción filosófica y “mística” de la música, su aspiración a la “obra de arte total”, y la peculiar arquitectura temática de sus dramas musicales, que algunos intentaron imitar y trasladar al terreno de la poesía» [Todó, 1987: 15]⁶⁵. Para la evolución del teatro simbolista, la influencia de Wagner fue determinante, no sólo en lo que atañe a los aspectos formales del drama sino en relación con una imaginería inspirada por la mitología nórdica o medieval y caracterizada por un repertorio iconográfico repleto de príncipes y princesas, castillos, bosques, ríos, hadas, magos y un sinfín de personajes de fantasía y de leyenda⁶⁶.

⁶⁴ En el ensayo sobre *La música y las letras* (1894) encontramos también esta reflexión sobre la equivalencia de ambas disciplinas artísticas con el mundo ideal tanto en lo personal como en lo colectivo: «La Música y las Letras son la cara alternativa, ampliada aquí, hacia la oscuridad, centelleante allá, con certidumbre, de un fenómeno, el único, al que llamo la Idea. Una modalidad nos lleva hacia la otra, y, al desaparecer en ella, resurge, impregnada: en dos ocasiones se completa, vacilante, un género total. Teatralmente para la muchedumbre que asiste, inconsciente, a la audición de su grandeza; o, inversamente, el individuo en soledad, que exige la lucidez del libro explicativo y familiar» [Mallarmé, 1987: 217]. En el artículo «Crisis de versos», perteneciente a *Variaciones sobre un mismo tema* (1895), vuelve a plantear el tema en términos similares, aunque esta vez alude directamente al modelo operístico del genio alemán: «La Música se reúne con el verso para formar, desde Wagner, la Poesía» [Mallarmé, 1987: 236].

⁶⁵ En el citado ensayo sobre el compositor, Baudelaire también alaba la estructura dramática y musical de las obras de Wagner, pues se caracterizan por «un excelente método de construcción, un espíritu de orden y de división que recuerda la arquitectura de las tragedias antiguas» [Baudelaire, 2000c: 1458].

⁶⁶ Entre las primeras manifestaciones que aplican escénicamente las teorías de Wagner en Francia se encuentran la trilogía *La Légende d'Antonia* de Dujardin (1891-1893) y las piezas escenificadas en el *Salon de la Rose-Croix* de Joséphin Péladan (fundado en 1892). El lenguaje musical de las piezas de

2.3. Mallarmé como precursor del drama simbolista

El primer paso a la hora de considerar la dimensión del drama simbolista en Europa debe tener en cuenta a Stéphane Mallarmé, tanto por la trascendencia de sus reflexiones teóricas y críticas sobre el género teatral, como por el valor de sus propias piezas teatrales –*Hérodiade* (la primera versión es de 1864) y *L'Après-midi d'un Faune* (1865)–, que confirman su intención de trasladar con no pocas dificultades una teoría escénica plenamente simbolista a la praxis teatral [Block, 1963; Deak, 1993: 58-93]. El interés de Mallarmé por el arte dramático se manifiesta desde los comienzos de su trayectoria literaria. Conocedor del «teatro poético» francés de mediados del siglo XIX –Leconte de Lisle, Alfred de Musset, Théodore de Banville, Edmond Rostand–, Mallarmé mantuvo al parecer un encuentro en 1863 con Villiers de l'Isle Adam, que para entonces se encontraba enrolado en sus proyectos teatrales más ambiciosos y pudo haber influido decisivamente sobre un joven poeta de veintidós años con intenciones de redactar las primeras versiones de *Herodías*.

Aunque las creaciones dramáticas de Mallarmé son quizás menos valoradas que su poesía lírica, lo cierto es que «without his example and inspiration, it is doubtful that either symbolist drama or symbolist poetry would have come into being» [Block, 1963: 6]. Así como su poesía gira en torno a la preocupación sobre el misterio del universo que sólo el poeta puede revelar con su lenguaje o sobre las correspondencias que existen entre lo visible y lo invisible, su obra dramática intenta descubrir también los misterios de la realidad aparente y el lenguaje poético, mediante la analogía y la música del

Dujardin se construye mediante la orquestación verbal de asonancias relacionadas con las unidades temáticas de la obra y la repetición de frases o palabras que funcionan como *leitmotiv*. Asimismo, la iconografía simbolista diseñada por el pintor Maurice Denis no tiene una función decorativa sino que pretende influir directamente sobre la construcción visual del drama [Deak, 1993: 110-117]. Por otra parte, Péladan recoge las sugerencias wagnerianas sobre la religión, el misticismo, el ocultismo o la teosofía –sobre todo a partir de *Parsifal* y la búsqueda del Grial como rito iniciático–, y funda la Orden de la Rose-Croix como si se tratara de una sociedad mística y sagrada. Los objetivos de esta asociación pasan por la aplicación de las normas estéticas y de cierta teatralización a la vida social, con la intención de convertir lo cotidiano en ceremonia ritual para redimirlo. Péladan escribió algunas obras para que fueran estrenadas en los Salones organizados por su Orden, como *Le Fils des étoiles* (1892) y *Babylone* (1893). Deak explica las implicaciones artísticas de tales actitudes, que también están presentes en otros textos y experiencias simbolistas: «The hieraticization of movement, gesture, voice, and acting which took place in most symbolist productions is part of a broader attempt to introduce hieraticism and ritual into art as well as everyday life» [131]. Más adelante, añade: «At the turn of the century, there is a proliferation of mysticism, the occult, theosophy, and Eastern religions. Public performances of rituals of initiation, even performances of Buddhist rituals, a fascination with witchcraft, Satanism, and white and black magic are all manifestations of this fragmentation, but at the same time they also testify to the renewed importance of ritual and hieraticism in the life of modern man. The quasi-religious, formalized behavior, whether on or off-stage, was an attempt to frame aspects of the production, or aspects of life as art» [132].

silencio. Estas piezas son representativas, asimismo, del espíritu finisecular –hastío vital, *spleen* o *ennui*–, personificado en sendas figuras míticas o mitológicas que representan «la vaciedad de los sueños al contemplar el estéril espejo que refleja la inutilidad de su vida interior» [Balakian, 1969: 98] –así en el caso de *Herodías*–, y el «sensualismo intelectualizado como liberación de la sensualidad física» [Balakian, 1969: 97] –como sucede en *La siesta de un fauno*–.

Siempre a medio camino entre la poesía y el drama, pues que se trataría de una constante preocupación estética durante toda su vida, *Herodías* fue concebido en principio como una obra teatral, aunque la desilusión del poeta ante una frustrada puesta en escena auspiciada por Banville hizo que intensificara el carácter «poético» del texto, así como el «efecto» que la evocación subjetiva debía provocar en sus lectores. Estos presupuestos le condujeron a una inevitable conceptualización o hermetismo –lugar común de la crítica sobre su obra poética–, así como a una expresión desnaturalizada por las distorsiones sintácticas y estilísticas que caracterizan la pieza.

Herodías es un «poema» elaborado con intención dramática y musical; no es ocioso que la obra cuente con una «Obertura» que hace las veces de preludio y anticipación de la trama, gracias al monólogo dramático de la Nodriz, que introduce en escena la información necesaria sobre el carácter del personaje principal –se trata realmente de la Salomé bíblica– y sobre la ambientación general de la obra⁶⁷. En este caso, la trascendencia de lo que se dice o de la atmósfera que se plantea tiene que ver más con la impresión que sugiere que con su literalidad; como ha señalado Block, este preludio es «essentially suggestion and implication» [1963: 13]⁶⁸. La «Escena» demuestra ya el protagonismo de *Herodías* en su doble apariencia física hermosa y terrible, identificada con el tópico finisecular de la *femme fatale*, consumida por la pasión, pero incapaz de satisfacer sus apetitos porque ha descubierto la inconsistencia y la inutilidad de su vida interior cuando se contempla obsesivamente en el espejo; de ahí su ejercicio de «introspección saturada» [Balakian, 1969: 98] y el horror que experimenta hacia todo lo que suponga renunciar a la contemplación de su intimidad virginal:

⁶⁷ La función que cumple la Nodriz en *Herodías*, en tanto que a ella le corresponde presentarnos a la protagonista, se ha comparado con el papel que cumplen las brujas al comienzo de *Macbeth* [Block, 1963: 13]; también puede confrontarse con la presentación que hace la Poncia lorquiana sobre su ama, antes de que Bernarda haga su primera aparición sobre el escenario. En los casos mencionados, se anticipa el carácter maléfico de los personajes protagonistas y el tono premonitorio que ha de conducir a la tragedia inevitable.

⁶⁸ El poema concluye con la «Cantiga de San Juan», similar en su intención musical a la «Obertura».

¡Oh, espejo!

Agua enfriada de hastío en tu marco helado,
cuántas veces, durante horas, en desolados
ensueños y buscando mis recuerdos –igual
que hojas bajo tu luna de agujero profundo–,
me aparecí en ti cual una sombra lejana,
mas, ¡horror!, ¡por las noches en tu severa fuente
yo vi la desnudez de mi ensueño disperso! [39].

La argumentación de Block señala en último término que la obra de Mallarmé constituye una primera manifestación del nuevo teatro, aunque todavía nos encontremos ante un drama más poético que dramático:

Hérodiade is best viewed as a lyric drama, an austere attempt to maintain the purity and dignity of the written word in the setting of a stage play. In this context its historical function and its intrinsic vale come together. *Hérodiade* is Mallarmé's foremost achievement in the drama, rich and vibrant in its exploitation of the magic of poetry and more compelling still for the wonder of the universe it reveals. It is among the very first significant efforts toward a symbolist drama, and it is in such works as the plays of Villiers de l'Isle Adam and Maurice Maeterlinck, the lyric dramas of Hugo von Hofmannsthal, and the poetic dramas of W. B. Yeats that Mallarmé's efforts were to find a degree of fulfillment in the modern theatre [1963: 21].

Por su parte, la primera redacción de lo que sería *La siesta de un fauno* está fechada entre julio y agosto de 1865, con una rapidez sorprendente, teniendo en cuenta los sinsabores que siempre le ocasionó *Herodías*⁶⁹. Mallarmé pensó en el actor francés Coquelin como intérprete de la pieza, pero al parecer la obra no les gustó ni a este ni a Banville, y el poeta tuvo que rehacer su texto para adaptarlo más a las exigencias teatrales. La obra representaba también una fusión de la poesía y el drama, por mucho que tal propósito resultara complejo. Mallarmé planteó el problema en los siguientes términos: «On the one hand, the poet must create a line that is striking and original in its lyricism; on the other, he must enchant as well as inform the audience in the theatre»; en este sentido, el poeta pensaba que había encontrado «un vers dramatique nouveau» [Block, 1963: 24]. Se trataba, en efecto, de conciliar el lenguaje poético con la gestualidad y la acción dramática propias de la teatralidad.

⁶⁹ Si bien la pieza ya estaba escrita desde 1865, el poeta intentó publicarla en *Le Parnasse Contemporain* en 1874, pero fue rechazada por la revista. No es hasta 1887 cuando aparece una edición popular de la obra. En 1892 le inspiró al músico Claude Debussy el archiconocido *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que sería estrenado el 22 de diciembre de 1894 en uno de los conciertos de la «Société Nationale de Musique», con gran satisfacción para Mallarmé por las conexiones entre su poesía y la música impresionista. En 1912, el bailarín ruso Vaslav Nijinsky, con el patrocinio del empresario Sergéi Diaghilev, lo coreografió e interpretó por primera vez como ballet en el contexto de los «Ballets Rusos» que recorrieron Europa entre 1916 y 1924.

En principio, la obra puede interpretarse como una búsqueda de la belleza tanto por el fauno como por el poeta, esto es, como una metáfora del artista creador, aunque una lectura profunda del texto nos lleva a pensar en la obra como una confrontación entre la sensualidad física y la sensualidad del intelecto, susceptible de convertirse en una experiencia mucho más intensa que la estrictamente material, pues «la sensualidad interior [...] puede compensar del carácter fútil y huidizo de la experiencia física» [Balakian, 1969: 97]; así habla el fauno cuando renuncia finalmente a la posesión física de las ninfas a las que antes había raptado:

Pues huyo inmortal, vencedor en la lucha,
de mujeres que encantan con sus hermosos llantos.
¿No soy yo quien desea, solo, sin que me fuercen
tus dolores, un límpido ideal?

En el horror
lustral, en el estanque de fuentes, que fascina
el azur, empapar quiero ya el ser furtivo
que de su hielo busca renacer, primitivo [25].

Tanto *Herodías* como *La siesta de un fauno* pueden ser considerados, pues, como sendos experimentos dramáticos en el camino hacia el teatro simbolista propiamente dicho⁷⁰, en tanto que son representativos de «a drama of sugestión rather than statement, of inner rather than external movement, of mystery and spirituality, directly opposed to the reproduction of literal reality» [Block, 1963: 34]⁷¹.

* * *

El interés de Mallarmé por el teatro se manifiesta de forma especial en los ensayos de teoría dramática que publicó en la *Revue Indépendante*, entre noviembre de 1886 y julio de 1887, y en otros periódicos o revistas hasta 1897, recogidos después bajo el título de *Apuntes en el teatro, La Música y las Letras y Variaciones sobre un mismo tema*. En todos estos artículos se exponen no solo las ideas del poeta sobre diferentes aspectos del teatro como género literario y espectacular, sino sobre formas dramáticas vinculadas con el drama, tal la danza o la mímica, además de las relaciones de la poesía y de la

⁷⁰ A este respecto señala Deak la influencia de Mallarmé en las primeras piezas identificadas ya con el simbolismo: «Van Lerberghe's *Les Fleurs*, which is often considered to be the first fully symbolist play, and Maeterlinck's first play, *La Princesse Maleine*, both show signs of Mallarmé's influence» [1993: 62].

⁷¹ En 1925 se publicó *Igitur*, otro de los proyectos dramáticos de Mallarmé —esta vez como fusión del drama con la prosa narrativa e incluso con la pantomima—, en el que muchos han querido ver una recreación moderna de *Hamlet* por la indagación cósmica del héroe con respecto a los misterios de la existencia y del universo.

música con el teatro y su función social. Estos ensayos constituyen, pues, la crónica de la realidad escénica de la época, pero ponen de manifiesto el carácter ritual y simbólico del teatro, que para Mallarmé ha de convertirse en una suerte de liturgia laica de la modernidad.

Mallarmé aboga en todos sus escritos por una interpretación de la realidad como espectáculo, en el sentido de que el mundo se ha de convertir en libro o en texto para ser leído en una «representación» individual o colectiva; de ahí que podamos referirnos a su extraordinario sentido de la teatralidad y a la importancia que concede al valor significante de la voz y del gesto. Muchos de sus textos son la crónica real o ficticia de la vida teatral de entonces y ponen de manifiesto la crisis que atraviesa el mundo de la escena a finales del siglo XIX en busca de nuevas formas dramáticas. El poeta analiza el alcance poético de los diferentes subgéneros teatrales con mayor grado de abstracción escénica –la pantomima, el ballet o el teatro musical⁷²–, en la medida en que son formas dramáticas que sugieren y evocan un reino interior que se encuentra más allá de la realidad sensible. Esta poética de la sugerencia está bien definida en su famosa respuesta a la encuesta de Jules Huret en 1891 («Acerca de la evolución literaria»):

Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; *sugerirlo*, este es el camino de la ensoñación. En el uso perfecto de este misterio anida el símbolo: evocar paso a paso un objeto con el fin de manifestar un *estado de alma*, o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, a través de una cadena de desciframientos [1987: 15].

Frente al realismo triunfante, Mallarmé opone, pues, su defensa de un teatro capaz de materializar –mediante la expresión corporal, la música o los decorados, entre otras cosas– la dimensión espiritual e imaginaria del hombre y el misterio; véase el ensayo «El género o Acerca de los modernos» (1886-1887), en el que además de afirmar que «el teatro es de esencia superior» [1987: 154] señala: «La escena es, de manera evidente, el centro de los placeres que uno disfruta en común, pero también –y

⁷² Sobre la danza, véanse los artículos «Ballet» (1886), a propósito de un espectáculo de La Cornalba, famosa bailarina italiana de finales del siglo XIX [Mallarmé, 1987: 143-149], y «Acerca de los decorados y la música en el ballet» (1893), en donde el poeta elogia el arte de Loïe Fuller y defiende la desnudez escenográfica para facilitar la movilidad de los bailarines y recuperar así su atmósfera de ensueño [1987: 149-151]. Puede hojearse también el ensayo sobre «Mímica» (1886), en este caso sobre la pantomima de Paul Marguerite, *Pierrot, Assassin de sa femme*, ejemplo de un teatro sin palabras digno de encomio: «El silencio, ¡único lujo después de las rimas!, al ser una orquesta capaz, con su oro, con sus roces de pensamiento y de noche, de pormenorizar, sola, su significado, al igual que ocurre con una oda silenciada, cuando el poeta, acuciado por un desafío, es el único capaz de traducirla; el silencio en las tardes musicales; lo vuelvo a encontrar, también, en la reaparición, siempre inédita, de Pierrot o del sobrecogedor, aunque elegante, mimo Paul Marguerite» [151].

si ajustamos nuestra reflexión– la majestuosa apertura hacia el misterio, cuya grandeza, contemplada, es uno de los motivos de nuestra presencia en el mundo» [155].

La crítica ha estudiado la finalidad metadiscursiva de los textos sobre teatro del poeta, esto es, la conciencia de que el hecho escénico es susceptible de generar un discurso sobre la escritura en su dimensión técnica y de contenido [Prado Biezma, 1987]. En este sentido, el poeta defiende la importancia del espacio vacío de la representación y el silencio como elementos caracterizadores de la comunicación simbólica, basada en la síntesis y en la analogía universal. Los gestos teatrales o los movimientos de una danzarina sobre el escenario pueden convertirse, a su vez, en metáfora de la actividad de la mente y del ritmo de la mano durante el proceso creativo para conformar ese ansiado poema «ideal»:

La bailarina no es *una mujer que baila*, y por varias razones yuxtapuestas: *no es una mujer*, sino una metáfora que resume algunos de los aspectos elementales de nuestra forma [...], y *no baila*, sino que sugiere en el prodigio de sus pasos recortados y de sus saltos, con la escritura de su cuerpo, ese número infinito de párrafos necesarios, tanto en prosa dialogada como en prosa descriptiva, para poder expresarse, en el texto: poema liberado de todas las herramientas del escriba [Mallarmé, 1987: 145].

El teatro es también metonimia de la función litúrgica de la literatura, puesto que se trata de un misterio «profano», representación de lo imaginario y fenómeno de participación e iniciación colectiva similar a las ceremonias religiosas. La ópera wagneriana se convierte, de esa forma, en el paradigma de la obra de arte total, que integra la poesía con la música y la liturgia escénica.

CAPÍTULO 3

EL DRAMA POÉTICO-SIMBOLISTA EN SU CONTEXTO EUROPEO

La renovación teatral de finales del siglo XIX y principios del siglo XX está relacionada con la dimensión europea del simbolismo, pues no se trata de un fenómeno privativo de un país o de otro –aunque su eclosión en París sea determinante para entender la evolución del movimiento en otras latitudes–, sino que se manifiesta en toda Europa con más similitudes que diferencias. Los estudios de Anna Balakian [1969 y 1984] son los que más empeño han puesto en demostrar la extensión geográfica del movimiento en el contexto europeo –también en los Estados Unidos e Iberoamérica–, tanto en lo que atañe a la poesía o a la historia de las mentalidades, como en relación con las artes plásticas, la música o el teatro; en este sentido, el volumen sobre *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* [Balakian, ed., 1984], en el que participaron numerosos investigadores, continúa siendo una de las referencias fundamentales para su estudio. La investigadora americana pone de manifiesto la adaptación de la nueva estética al carácter nacional y a las tradiciones literarias de cada territorio, pero con un fondo común y convenciones compartidas [Balakian, 1969: 127 y ss.]. Asimismo, la extensión del concepto de «fin de siglo» para denominar esta etapa histórica y artística plantea una relectura comparatista de las manifestaciones culturales autóctonas [Romero López, 1998], especialmente si queremos definir con criterios supranacionales la tipología del «drama lírico» –o del «teatro poético», en definitiva– como fenómeno de interrelación entre la poesía y el drama.

Los testimonios simbolistas presentan una heterogeneidad renuente a cualquier tipo de clasificación, aunque en muchos casos –como sucede con los críticos que escribieron sobre la recepción inmediata de algunos de estos autores y obras en España a comienzos del siglo XX– se han marcado las diferencias un tanto imprecisas entre el carácter y el espíritu de los dramaturgos del norte de Europa –nórdicos, escandinavos o germanos, entre los que se incluye al propio Maeterlinck a pesar de ser belga francófono– y el correspondiente a los dramaturgos del Mediterráneo⁷³. Sin embargo, parece más sensato pensar en la existencia de una misma corriente dramática idealista –

⁷³ En su artículo sobre «La evolución de la estética teatral» (1906), Ángel Guerra se refiere precisamente a esta distinción entre un «teatro nebuloso, psicológico, de marcado carácter intelectual, el de escandinavos y tudescos» frente al «teatro de los latinos, lleno de sol, de pasión y de vida» [apud Rubio Jiménez, 1998: 190].

resultante de la transformación del naturalismo y el realismo que hasta entonces eran dominantes— con distintas posibilidades de realización, entre las que la poética simbolista cobra protagonismo. Hübner recuerda cómo el crítico José Yxart ya se da cuenta de que son los simbolistas franceses y belgas quienes verdaderamente comienzan a desarrollar una reacción dramática idealista, en la que habría que destacar dos tendencias: «por un lado, el nuevo teatro poético, carente de originalidad y de temática sobre todo histórica, que se plantea con unas escenografías brillantes» [Hübner, 1999: 124], cuya muestra más representativa es el *Cyrano* de Rostand, y, por otro lado, algunas propuestas «más interesantes, aunque también más radicales, [...] como las de los simbolistas, entre las que destaca, sobre todo, el teatro de Maeterlinck» [124].

3.1. La *réaction idéaliste* en Francia

a) Edmond Rostand y el «teatro de los poetas»

Antes de analizar las cuestiones más relevantes del simbolismo teatral en Francia, conviene que revisemos la situación de la escena francesa a finales del siglo XIX para trazar los límites de su evolución hacia una poética antirrealista. Y es que, a pesar de la fuerza con la que irrumpe el naturalismo y el ideario estético de Zola, el drama romántico —con *Hernani* o *Ruy Blas*, de Victor Hugo, a la cabeza— parece adoptar una solución de continuidad en el llamado «teatro de los poetas», tal y como señalara el crítico francés Jean Ernest-Charles:

De 1887 à nos jours, c'est le Théâtre libre qui travaille avec le plus d'audace à entretenir la passion du lyrisme et de la fantaisie au théâtre. D'un côté, il favorise les ouvrages de réalité sombre, de vérité brutale, de naturalisme pénible, de pessimisme douloureux. [...] Mais, d'un autre côté, le Théâtre libre recueille des poètes les œuvres dramatiques les plus diverses, et il ne dépendait pas de lui que ces œuvres ne fussent susceptibles de renouveler le théâtre poétique [Ernest-Charles, 1910: 451].

El mismo crítico declara la importancia que para la historia del teatro en Francia ha tenido el «teatro poético» hasta finales del siglo XIX; puede hablarse, en este sentido, de una pléyade bastante heterogénea de dramaturgos modernos adscritos a esta tendencia estética: François Ponsard, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, François Coppée, Catulle Mendès, Anatole France, Jean Richepin, Albert Samain, Jean Moréas, Joséphin Péladan, Émile Verhaeren, y muchos otros, entre los cuales destaca Edmond Rostand [Ernest-Charles, 1910: x]. Se trata de un teatro escrito en verso —de ahí su identificación con la poesía desde el punto de vista formal— y con una orientación nacionalista, por

cuanto los dramaturgos que pertenecen a esta nómina continúan y renuevan la mejor tradición del teatro francés desde los tiempos de Corneille y Racine [XI-XII]⁷⁴.

Las piezas más conocidas de Rostand son *Cyrano de Bergerac* –mito literario de la escena francesa, estrenado en 1897– y *Chantecler* (1910), un drama simbólico protagonizado por animales, que muchos han querido ver como la obra más importante del teatro francés desde Victor Hugo. Sobre la adecuación del carácter lírico y dramático de estas y otras piezas escribe Ernest-Charles: «Et ce qui constitue l'originalité d'Edmond Rostand dans l'histoire du théâtre des poètes, c'est sa conception lyrique des sujets dramatiques. Le poète lyrique plane sur l'œuvre dramatique de Rostand [...] Les grands symboles, larges et simples, de ses pièces trahissent l'imagination d'un lyrique» [1910: 410-411], y más adelante: «Lyrisme et drame s'unissent, se confondent, s'amalgament! Et le drame serait incomplet, serait incompréhensible même s'il n'était pas intimement lyrique, lyrique intensément!» [416].

El «teatro de los poetas» contó con un éxito notable en los últimos treinta años del siglo XIX, pero pronto se advirtieron las deficiencias de una puesta en escena, que, a pesar de contar con medios materiales extraordinarios, puso al descubierto la insatisfacción de los artistas y de los espectadores más exigentes; así en los casos de Musset, Gautier o Banville, quienes soñaban con un teatro imposible y fantástico, con personajes y decorados antirrealistas, basado en la intimidad, la sugestión y el ensueño por contraste con los fastuosos espectáculos burgueses. En este mismo sentido, el *Théâtre en liberté*, de Victor Hugo, se adelanta en el tiempo a las formas del teatro simbolista con un ramillete de piezas poco o nada representadas y difícilmente encasillables en el Romanticismo, si no es por su expresión de libertad y fantasía [Rubio Jiménez, 1993: 103-105].

⁷⁴ El «teatro poético» en verso que triunfa en España, a partir de 1909, con las piezas de Eduardo Marquina o Francisco Villaespesa comparte, en su mayoría, esta misma motivación ideológica; en el caso hispano, se trata de imitar a los clásicos del Siglo de Oro, a los dramaturgos románticos y a los llamados autores «neorrománticos». No se tratarán aquí las manifestaciones dramáticas de este tipo de teatro porque esta modalidad del «teatro poético» es la más atendida por la crítica.

b) Una obra singular: *Axël*, de Villiers de l'Isle Adam⁷⁵

El poema dramático en prosa *Axël* (publicado definitivamente en 1890, aunque póstumamente) está considerado como el precursor de los dramas simbolistas y, en general, de las corrientes idealistas en el teatro, a pesar de las dificultades que entraña su lenguaje; no en vano su mismo proceso de creación mantuvo a Villiers de l'Isle Adam enfrascado en la obra durante los más de veinte años previos a su publicación definitiva. También resulta compleja su puesta en escena, hasta el punto de que se considera una obra de teatro para lectura, pues, como apunta Deak, se trata de «an example of an armchair drama, or better still an example of a tragedy that through continuous rewriting eventually loses its theatrical aspect and becomes a poetic and philosophical work intended for contemplation and not for performance» [Deak, 1993: 56].

Aunque el autor había escrito ya varios dramas, esta obra es acaso la que le ha dado mayor trascendencia en el contexto del drama finisecular⁷⁶. Se trata de un «superdrama» inclasificable, en el cual «se dan cita algunos de los más importantes mitos, preferencias, fobias y obsesiones de la época, todos ellos reunidos bajo el tema dominante de la “muerte de amor”» [Hinterhäuser, 1998: 123]. Desde el punto de vista estructural e incluso temático, la pieza tiene más de filosófico, shakesperiano y romántico –a la manera de Goethe, Musset o Hugo– que de simbolista, pues se trata de un drama que recoge un copioso haz de influencias literarias y filosóficas de estirpe romántica y que respeta el esquema de exposición, nudo y desenlace, además de contar con personajes bien definidos y decorados más representativos o alegóricos que sugerentes [Balakian, 1969: 159-160]. No obstante, *Axël* se anticipa al drama simbolista por la ambientación sombría, sepulcral y estática de la obra –por no hablar de la preocupación constante por la muerte que se mantiene latente durante todo el desarrollo dramático–, así como por la identificación «decadente» de su protagonista con el héroe finisecular y con el artista creador encerrado en la torre de marfil [Wilson, 1989: 222], aunque tal actitud vital arrastra una contrapartida negativa y excluyente: «Si se sigue

⁷⁵ Para completar el perfil biográfico y literario del escritor, véase el todavía vigente libro de Dorothy Knowles [1934: 63-88], así como la completa y actualizada revisión de Geneviève Jolly [2002]. Puede consultarse también la síntesis que nos ofrece Deak [1993: 31-57] sobre su «metaphysical theatre».

⁷⁶ Antes de esta obra, el autor había escrito varias piezas –*Elen* (1865), *Morgane* (1866), *La Révolte* (1870), *Le Nouveau Monde* (1880) y *L'Evasion* (1890)–, calificadas como «idealist or metaphysical melodramas» [Deak, 1993: 32]. La primera de todas ellas es «a romantic metaphysical melodrama, announced all of the fundamental aspects of Villiers's dramaturgy, mainly the use of existing dramatic genres as vehicles for his idealist philosophy, with occasional disregard for the implications of formal properties of the respective genres» [Deak, 1993: 39]. La obra tiene, además, reminiscencias de *La vida es sueño* de Calderón y de diferentes cuentos orientales.

[...] el camino de Axël, uno se encierra dentro del propio mundo privado, cultiva sus fantasías privadas, estimula las manías privadas y al fin prefiere las más absurdas quimeras a las realidades contemporáneas más asombrosas, dando por realidades sus quimeras» [Wilson, 1989: 240]. Asimismo, los espacios en los que se desarrolla la trama se localizan en recintos cerrados y oscuros –la iglesia de un convento, la sala de un castillo, un mausoleo–, característicos todos ellos de muchas piezas simbolistas [Hinterhäuser, 1998: 138].

El autor de *La Eva futura* pretendió reflejar en la obra sus ideales, su obsesión por el amor y la realización de este a través de la muerte. La acción dramática se sitúa en 1828, en Alemania, pero la ambientación de cada una de las escenas nos remite a una época medieval con tintes románticos y hasta decadentes. Los títulos de las cuatro partes en las que se divide el drama –«El mundo religioso», «El mundo trágico», «El mundo oculto» y, finalmente, «El mundo pasional»– representan las distintas fases o estadios vitales de los protagonistas y de su transformación espiritual. La obra comienza con la renuncia de la extraña, inteligente y hermosa joven Sara de Maupers a profesar los votos religiosos y el posterior abandono del convento en el que vive; de ahí que en esta primera parte de la historia se confirme el rechazo hacia un «mundo religioso» que no es capaz de satisfacer las aspiraciones de la protagonista. Y es que, como bien ha señalado Hinterhäuser, «el supuesto de la obra, el fondo oscuro que subyace en toda ella, es la negación de las formas de vivir, pensar y sentir propias de la sociedad de su tiempo» [1998: 134].

En la segunda parte de la pieza conocemos al otro personaje que comparte protagonismo con la joven, el príncipe Axël de Auersperg, que habita en un castillo solitario de la Selva Negra, consagrado al estudio de la filosofía hermética y la alquimia; en su caso, la renuncia consiste en la aceptación del ascetismo como forma de vida liberadora y como rebelión individualista del artista incomprendido por la sociedad. Pero la paz espiritual del joven conde se ve alterada con la llegada de su primo, el comendador Kaspar, quien recrimina a Axël su estilo de vida, anticipando ya la clásica pugna finisecular entre la vida activa y la vida contemplativa:

En fin, tú, espíritu joven, desperdicias tus más claros años en esas huecas investigaciones de la supuesta ciencia hermética. [...] ¿Imaginas que aún hay “ciencias ocultas”? [...] Imítame. Toma la vida tal como es, sin ilusiones y sin debilidad. ¡Haz tu camino! ¡Recorre tu curso! Y deja a los locos con su locura. [...] Concluyamos, mi nombre es vida real, ¿me oyes? ¿Acaso dejando volar la imaginación (y además en mansiones almenadas que no tienen ya sentido común y sólo representan, ahora,

curiosidades históricas toleradas para distracción de los viajeros) se puede llegar a algo tangible y estable? ¡Sal de esta antañona tumba! Tu inteligencia necesita aire. [...] ¡Deja aquí las quimeras! [2009: 110-111].

La conversación entre ambos personajes deriva en un enfrentamiento armado por desvelar el secreto de un fabuloso tesoro perteneciente al imperio alemán y escondido por el padre de Axël en las inmediaciones del castillo. El príncipe hace gala de una elocuencia verbal inusitada, mientras aumenta la tensión dramática y se intensifican los efectos sonoros de una tormenta desatada en el exterior. La disputa se resuelve con la muerte de Kaspar y la entrada en escena de Maese Janus, maestro espiritual de Axël. El asesinato de su primo le hace cambiar de actitud ante la vida, puesto que ahora se muestra dispuesto a buscar el tesoro escondido para acabar así con su retiro espiritual y conocer el mundo a través de los sentidos, por mucho que su maestro le recuerde la inconsistencia de las ilusiones y lo engañoso de los placeres materiales:

AXËL.– [...] Algo ha ocurrido que me ha devuelto a la tierra. Lo siento en mí, ¡quiero vivir!

MAESE JANUS.– [...] El vapor de la sangre derramada por el oro acaba de menguarte el ser. [...] Heredero de los instintos del hombre que has matado, la antigua sed de voluptuosidad, de poder y de orgullo, respirada y reabsorbida por tu organismo, se enciende en lo más rojo de tus venas.

[...]

AXËL.– [...] Una inmensa duda me oprime... La vida apela a mi juventud con más fuerza que estos pensamientos demasiado puros para la edad del fuego que me domina. Esta muerte me ha escandalizado..., la sangre tal vez... ¡No importa! Quiero romper esta cadena y disfrutar de la vida... [157-158].

Tras la conversación con Janus, el héroe se despide de sus vasallos, como paso previo al comienzo de su viaje hacia la vida material. Pero antes de abandonar el castillo se dirige al panteón familiar con la intención de encontrar el oro enterrado. Allí se encuentra con una extraña joven cubierta con velos negros, que resulta ser Sara, deseosa como él de resolver el misterio oculto tras los muros. La escena en la que se descubre el torrente de metales y piedras preciosas prescinde del diálogo para ofrecernos sin palabras un cuadro efectista y una escenografía suntuosa. Luego de un forcejeo entre ambos personajes, Axël descubre que se siente unido a Sara en una aspiración y un sentimiento de amor comunes. La joven pretende instarlo a disfrutar de los placeres del mundo mediante una especie de «invitation au voyage» –«¡Déjate seducir! Te enseñaré las maravillosas sílabas que embriagan como vinos de Oriente. Puedo adormecerte con

caricias que dan la muerte; conozco el secreto de los placeres infinitos y los gritos deliciosos, de las voluptuosidades donde cualquier esperanza desfallece» [198]–, pero después de varios parlamentos en los que se oponen dos visiones contrapuestas de la existencia, Axël vuelve a recuperar su ascetismo y entiende que debe morir en ese instante para sublimar su incapacidad de ensueño o su anhelo vital siempre insatisfecho:

AXËL.– (*Frío, sonriendo y pronunciando con claridad sus palabras*) ¿Vivir? No. ¡Nuestra existencia está llena y su copa rebosa! ¿Qué reloj de arena contará las horas de esta noche? ¿El porvenir...? Sara, cree en mi palabra: acabamos de agotarlo. ¿Qué serían, mañana, todas las realidades comparadas con los espejismos que acabamos de vivir? [...] Reconócelo, Sara: hemos destruido, en nuestros extraños corazones, el amor por la vida, y en realidad nos hemos convertido en nuestras almas. Aceptar, ahora, vivir ya solo sería un sacrilegio contra nosotros mismos. ¿Vivir?, los servidores lo harán por nosotros. [...] La culminación real, absoluta, perfecta, es el momento interior que hemos experimentado uno del otro en el esplendor fúnebre de este panteón. Hemos sufrido este momento ideal: helo aquí, pues, irrevocable, ¡cualquiera que sea el nombre que le des! Intentar revivirlo, modelando, cada día, a su imagen, un polvo siempre decepcionante, de apariencias exteriores, solo sería arriesgarse a desnaturalizarlo, a disminuir su impresión divina, a aniquilarlo en lo más puro de nosotros mismos. Guardémonos de no saber morir mientras todavía es tiempo [216-217].

En definitiva, *Axël* simboliza el deseo constante que no puede saciarse con la posesión material, puesto que eso agotaría las posibilidades de mantenerlo vivo; de ahí que sus protagonistas renuncien a vivir su historia de amor y acepten voluntariamente y con ciertas dosis de superioridad moral el sacrificio para realizarse más allá de la muerte⁷⁷. Se trata, en último término, de una renuncia integral a la propia vida, con la intención de que ese nihilismo sirva de modelo a la humanidad entera. La historia se convierte, así, en símbolo de los nuevos tiempos y de toda una generación aquejada de abulia existencial: «Que la raza humana, desengañada de sus vanas quimeras, de sus vanas desesperaciones y de todas las mentiras que deslumbran los ojos hechos para extinguirse, no cediendo ya al juego de ese tedioso enigma, ¡oh, sí!, que termine, huyendo indiferente, siguiendo nuestro ejemplo, sin ni siquiera decirte adiós» [222].

⁷⁷ Se ha querido ver en la obra la influencia de algunas óperas de Richard Wagner, puesto que Villiers de l'Isle Adam había asistido a las representaciones de sus principales obras y había escrito también varios artículos sobre el músico, además de improvisar al piano ante sus amigos algunas de estas piezas. Asimismo, la influencia del compositor alemán en *Axël* se deja ver en el intento de traducir en prosa musical los ritmos wagnerianos y en ciertos temas o motivos extraídos de *El anillo del Nibelungo*, ciclo al que pertenece la ópera *El oro del Rin* (1869), con la que comparte la importancia del tesoro, o *La valquiria* (1870), obra en la que también se elige misteriosamente a dos jóvenes nobles para que cumplan con un fin elevado. No obstante, la influencia más destacada es sin duda la de *Tristán e Isolda* (1859), puesto que en la versión operística los protagonistas permanecen fatalmente unidos para siempre, más allá de sus deseos o aspiraciones [Hinterhäuser, 1998: 132-133].

c) El primer teatro de Paul Claudel

La obra dramática de Paul Claudel es una de las más importantes para el desarrollo del teatro de inspiración simbolista en Francia. La variedad de formas dramáticas de su teatro y la intervención constante de pintores, dramaturgos, músicos y directores en sus proyectos escénicos permite considerar el teatro de Claudel como un teatro simbolista en el sentido más exacto de la palabra. Los propios títulos de sus piezas tienen una intención simbólica global, como sucede con la recurrencia del «mar» o el «árbol» como representación del ser humano en sus primeros dramas.

El autor profesó una profunda admiración hacia Mallarmé durante su juventud y sus primeras obras dramáticas están impregnadas del espíritu finisecular. En esta línea caben inscribirse piezas como *Tête d'or* (1889) y *La Ville* (1890). En la primera se dan cita diversas voces desconfiadas y disidentes que debaten sobre el sentido de la vida, imbuidas todas ellas de un clima de «hastío, enfermedad, ancianidad y muerte» [Balakian, 1969: 178], en una suerte de *ennui* que todo lo inunda y que la experiencia vital de las distintas *dramatis personae* agudiza. La experiencia contemplativa de Cébès contrasta, inicialmente, con la condición andariega de Simon y la conquistadora de Tête d'Or, hermano del primero. Sin embargo, el más absoluto pesimismo impregna el presente de los tres, conscientes, después de periplos vitales muy diversos, de la profunda soledad del hombre ante la muerte e incluso de su postura ridículamente orgullosa ante ella. Frente a esta acuciante materialización de nihilismo, la única salida es el culto al «yo» como mecanismo de defensa. En *Tête d'or* no falta un buen abanico de personajes simbólicos, casi alegóricos: desde la princesa etérea de estirpe maeterlinckiana, clara encarnación de un «yo» ausente del mundo que se muestra incapaz de encontrar su reflejo, hasta una naturaleza personificada que, en su conjunto, destierra al hombre de su seno e incrementa su desesperación.

La Ville, por su parte, coloca nuevamente sobre la escena el sempiterno asunto de la muerte, contemplada ahora desde la perspectiva grupal de la urbe. El vacío se intensifica por cuanto ninguno de sus integrantes puede percibir la inutilidad de toda acción y de todo pensamiento. El sentido de la obra queda asegurado en su condición de pieza estática –a lo Maeterlinck–, pues que una larga sucesión de monólogos, en apariencia inconexos –aunque unidos por la presencia acuciante de la Parca–, dibujan y tejen la angustia de la inacción ante el paso del tiempo.

3.2. El teatro de Maurice Maeterlinck y el simbolismo belga

El simbolismo en Bélgica representa uno de los resortes más importantes de la extensión de la nueva estética más allá de tierras galas y una de las mejores muestras de consolidación nacional de un país joven –creado en 1831–, que necesitaba reforzar sus señas de identidad, aunque fuera en un ámbito literario francófono [*Correspondance*, 3 (1993)]. Buena muestra de tal afianzamiento es la creación de varias publicaciones periódicas que sirvieron para difundir esa literatura, entre las que pueden citarse *La Jeune Belgique* (1881-1897) –que cumple un papel fundamental en el fortalecimiento de un grupo de escritores (Georges Rodenbach, Max Elskamp, Georges Eekhoud, Émile Verhaeren o Charles Van Lerberghe) y pintores (Fernand Khnopff o James Ensor) influidos por las tendencias parnasianas, las ideas de *l'art pour l'art* y la estética simbolista–, *L'Art Moderne* (1881) –que pronto se convirtió en el órgano de representación del compromiso político radical–, y *La Wallonie* (1886-1893), fundada por Albert Mockel, con una clarísima vocación internacional y una defensa de la literatura «latina», ya fuera por la presencia de autores belgas o, muy especialmente, por la presencia de escritores franceses, como Gide, Mallarmé, Verlaine, Moréas o Valéry.

Mockel se convirtió en uno de los más importantes teóricos del simbolismo belga, sobre todo después de la publicación de *Propos de littérature* (1894), un libro que da carta de naturaleza a una conceptualización del símbolo heredera de la estética romántica alemana, en tanto que prioriza las nociones de síntesis, intuición, sugestión, imprecisión o desciframiento simbólico de la realidad aparente. Esta teoría pretende sintetizar también las aportaciones de Mallarmé, la filosofía de Schopenhauer y la música de Wagner: «El símbolo es creado por la cohesión súbita de las Formas cuando estas se muestran necesariamente ligadas y expresan implícitamente su unidad ideal. Se trataría de la fusión armónica de formas diseminadas y, en este sentido, incompletas, cuyo súbito acercamiento hace que surja la unidad con el significado ideal» [*apud* González Salvador, ed., 2000: 30]⁷⁸.

Frente al simbolismo francés, el desarrollo del movimiento en Bélgica tiene algunas peculiaridades que conviene matizar. María Jesús Pacheco ha señalado algunas de estas diferencias con respecto a los escritores franceses, como el hecho de que los

⁷⁸ Estas teorías sobre el símbolo se proyectan sobre la obra de los autores mencionados, como en el caso de Charles Van Lerberghe, autor de *Les fleurs*, una pieza publicada en 1889 en las páginas de *La Wallonie* y estrenada en el «Théâtre d'Art» de Paul Fort el 5 de febrero de 1892, con música de Abel Duteil d'Ozanne, en la que muchos han querido encontrar relación con *La intrusa*, de Maeterlinck [Robichez, 1957: 135-136].

simbolistas belgas cultiven otros géneros literarios, pues «si la poesía es el género por excelencia del simbolismo francés, en Bélgica, Maeterlinck lleva el simbolismo hasta sus más altas cotas con la escritura teatral, y Rodenbach aplicará las teorías simbolistas en sus novelas» [2011: 38]; ahí está *Brugues-la Morte* (1982) como muestra de la decadencia simbolista trasladada al discurso narrativo y como ejemplo también de «una novela al mismo tiempo lírica y dramática», como señala Hans Hinterhäuser [1980: 42]. Otra diferencia con respecto a la literatura francesa es la relación de la belga con la pintura; no en vano podemos mencionar a una extensa nómina de pintores nacidos en Bélgica que hoy son considerados representantes del simbolismo pictórico, como los citados Khnopff y Ensor, o Xavier Mellery, Emile Fabry –cuyas figuras recuerdan a ciertos personajes maeterlinckianos por su estatismo–, Jean Delville, George Minne, William Degouve de Nuncques y León Spilliaert, entre otros.

En definitiva, el simbolismo francés surgido en París se fundamenta en las ideas sobre la sugerencia sensorial que se exponen en el manifiesto de Moréas y en la negación expresa de la realidad material que defiende Mallarmé, mientras que el simbolismo belga se identifica más con una idea de ascendencia germánica –se ha hablado incluso de «nordicidad»– sobre la espiritualización de la materia, dotada de un alma y de un significado simbólico que el poeta debe descifrar. Sobre este particular, el español Eduardo L. Chávarri señalaba en 1902 que había que distinguir dos grandes formas artísticas en la literatura finisecular, «una que proviene de su origen y de su desenvolvimiento en los países del Norte de Europa, y otra que nace principalmente en París. Es algo semejante a lo que ocurrió con el primer gran vuelo romántico: una dirección hacia el espíritu y otra hacia la forma exterior más o menos ornamental» [*apud* Litvak, 1975: 24].

* * *

En este contexto belga de finales de siglo, la obra de Maurice Maeterlinck supone una de las mayores aportaciones a la literatura simbolista⁷⁹, tal y como se pone de

⁷⁹ Así ha explicado Jesús Rubio Jiménez las claves de su triunfo entre las filas de la nueva estética: «Sin extremar sus planteamientos como Mallarmé, su originalidad radicaba en unir las reacciones de los personajes, su drama interior, a los fenómenos naturales exteriores. Suprimía el decorado descriptivo (vieja aspiración de Banville) y renunciaba a cualquier análisis psicológico sistemático, sustituyéndolo por una sugerencia continuamente cambiante. Buscaba transmitir la interdependencia existente entre los fenómenos físicos y los espirituales. Voces y silencio, estatismo y movimiento, se combinaban de manera extraña. Sus personajes trataban de penetrar el misterio de la realidad, de percibir sus voces más profundas (recuérdese Baudelaire), una realidad enigmática y angustiosa a fuerza de ser hermética. El

manifiesto en sus libros de poesía –*Invernaderos cálidos* [*Serres Chaudes*] (1889), *Douze chansons* (1896) y *Quinze chansons* (1900)⁸⁰– o en sus ensayos filosóficos y estéticos –*El tesoro de los humildes* [*Le trésor des humbles*] (1896) o *La sabiduría y el destino* [*La Sagesse et la Destinée*] (1898)–, y sobre todo en la primera etapa de su obra dramática, a la que pertenecen piezas tan representativas como *La princesa Malena* [*La princesse Maleine*] (1889), *La intrusa* [*L’Intruse*] (1890), *Los ciegos* [*Les Aveugles*] (1890), *Las siete princesas* [*Les sept princesses*] (1891), su célebre *Peleas y Melisanda* [*Pelléas et Mélisande*] (1892), o *Tres dramas para marionetas* [*Trois petits drames pour marionnettes*]: *Aladina y Palomides* [*Alladine et Palomides*], *Interior* [*Intérieur*] y *La muerte de Tintagiles* [*La mort de Tintagiles*] (1894). También hay que recordar una pieza posterior, *El pájaro azul* [*L’Oiseau bleu*] (1909), que a pesar de ser una obra tradicionalmente identificada con el teatro infantil contiene altas dosis de simbolismo poético. De alguna forma, con estas y otras creaciones el poeta y dramaturgo representa la culminación del simbolismo como movimiento literario en Bélgica, sobre todo después de la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1911⁸¹.

La obra dramática de Maeterlinck responde a la caracterización de un género al que ya nos hemos referido, el «drama lírico», y combina los rasgos más sobresalientes del espíritu finisecular –representado por el héroe de Villiers de l’Isle Adam, con quien se siente identificado el dramaturgo y algunos de sus personajes– con técnicas teatrales novedosas y perfectamente adecuadas a tal estética. La crítica ha destacado su extraordinaria capacidad para proyectar la esencia temática del simbolismo, esto es, «la lucha del hombre contra el vacío al darse cuenta del poder de la muerte sobre su conciencia» [Balakian, 1969: 204]. Asimismo, el interés del dramaturgo por dar cuerpo

fatalismo maeterlinckiano impresionó a los simbolistas y generó toda una literatura derivada de sus cánones» [Rubio Jiménez, 1993: 106].

⁸⁰ Véase la reciente edición de la *Poesía completa* de Maeterlinck [2011] –traducida por María Jesús Pacheco–, en donde se recogen *Serres chaudes* (1889) y *Quinze chansons* (1900). En el primero de estos libros, el poeta consigue transmitir «la sensación de asfixia dentro del mundo cerrado que supone su paisaje interior» [Pacheco, ed., 2011: 40], mediante la utilización del invernadero como símbolo poético y de ciertos recursos característicos de su obra, como la repetición deliberada de palabras. Asimismo, en las canciones incluidas en el otro poemario se recurre de nuevo a «todos los temas presentes en su primer teatro que le valieron la consideración como dramaturgo innovador: la idea de la felicidad inalcanzable, el destino y el misterio de la vida», de tal forma que «los poemas se caracterizan por esa atmósfera de espera, de angustia, de melancolía y de inquietud» [Pacheco, ed., 2011: 41].

⁸¹ Sobre su teatro pueden consultarse varias monografías en francés, en las que se analizan los múltiples aspectos de su concepción dramática y de sus obras; además de los *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* –publicados desde 1955 hasta la actualidad–, son muy valiosas las aportaciones de Postic [1970], Compère [1955 y 1992] y Gorceix [2000 y 2005]. En español son interesantes los artículos publicados en la revista *Correspondance*, una publicación hispano-belga de la Universidad de Extremadura –en donde, además, existe un Centro de Estudios sobre la Bélgica Francófona–, que ha publicado dos monográficos sobre «El simbolismo belga» [3 (1993)] y sobre «Maeterlinck» [6 (2000)].

dramático a lo invisible, lo irrepresentable y el silencio está en el origen de su teatro de inspiración metafísica y espiritual. En este sentido, sus primeras piezas –*La intrusa*, *Los ciegos* o *Interior*– albergan una dimensión simbólica de la realidad y responden a un complejo mundo de sensaciones, de misterio y de irrealidad constante, en el que la propia temática determina la creación de situaciones o ambientes en detrimento de la acción dramática⁸². No hay, pues, progresión de la trama o evolución de los personajes en estos *dramas statiques*, sino una evidente «tensión» producida por la inminencia de la muerte como destino inexorable [Hübner, 2005: 308-309]. Además, los intérpretes se convierten en una especie de «marionetas metafísicas», que se comportan casi como títeres cuyos hilos mueve una instancia contra la que nada pueden hacer. El propio Maeterlinck explica –en el «Prefacio del autor» a la edición de su *Teatro escogido* (1901-1902)– el sentido que tiene la presencia de la muerte en esos dramas:

La presencia infinita, tenebrosa, hipócritamente activa de la muerte llena todos los intersticios del poema. Al problema de la existencia no se responde sino por el enigma del anonadamiento. Por lo demás, es una muerte indiferente e inexorable, ciega, que va a tientas y casi al azar, llevándose con preferencia a los más jóvenes y a los menos desdichados, sencillamente porque se están menos quietos que los más miserables, y porque todo movimiento demasiado brusco que se hace en la noche atrae su atención. No hay en derredor de ella sino seres pequeños, frágiles, que tiemblan, pasivamente pensativos, y las palabras pronunciadas, las lágrimas derramadas no adquieren importancia sino porque caen en el abismo a cuyo borde se representa el drama, y resuenan en él de cierto modo, que hace creer que el abismo es muy grande, porque todo lo que en él va a perderse hace un ruido confuso y sordo [1958: 65].

Este enfrentamiento del ser humano con el destino plantea también una relectura de la tragedia como género teatral, que durante siglos estuvo relacionado con la gravedad de las grandes acciones y la noble condición de los personajes. Lo que ahora propone Maeterlinck es una revisión de lo trágico como actitud cotidiana del hombre consciente de su fatalidad; así se expone esta nueva actitud en *El tesoro de los humildes*:

Hay un *trágico cotidiano*, que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que el trágico de las grandes aventuras. Es fácil sentirle, mas no mostrarle, porque ese trágico esencial no es simplemente material o psicológico. No se trata ya aquí de la lucha determinada de un ser contra otro, de la lucha de un deseo contra otro o del eterno combate de la pasión y del deber. Trataríase más bien de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir. [...] Trataríase más bien de hacer oír, por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de

⁸² Así lo ha explicado Peter Szondi: «En el drama auténtico la situación sólo constituye el punto de partida para la acción. Aquí, sin embargo, el hombre se ve privado de la posibilidad de actuar en virtud de la propia temática. El hombre permanece estancado pasivamente en su situación, hasta que advierte la presencia de la muerte» [1994: 60-61].

los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino [1966: 95]⁸³.

Y más adelante, critica el concepto clásico y tradicional del género, ajeno a su visión de lo «trágico cotidiano» y del mundo contemporáneo, tan sublime y complejo como el de los dioses y héroes griegos, pero desde una perspectiva más metafísica (y democrática, por cuanto todos tenemos un destino común) que jerarquizada:

Cuando voy al teatro, paréceme que me encuentro por algunas horas en medio de mis antecesores, que tenían de la vida una concepción sencilla, seca y brutal, de la que no me acuerdo y en la que no puedo tomar parte. [...] ¿Qué pueden decirme unos seres pendientes de una idea fija y que no tienen tiempo de vivir, porque es necesario dar muerte a un rival o a una querida? [...] Tuve la esperanza de entrever por un momento la belleza, la grandeza y la gravedad de mi humilde existencia cotidiana [99].

Con mayor fuerza que en los actos que llevan a cabo los personajes, es en la palabra poética donde encuentra Maeterlinck la razón de ser de la tragedia, que no sólo se hace visible en el diálogo convencional –por cuanto expresa, en principio, lo más relevante del intercambio comunicativo–, sino también en ese otro diálogo en apariencia intrascendente, que en realidad esconde el sentido del drama:

Así, no es en los actos, sino en las palabras, donde se encuentra la belleza y la grandeza de las bellas y grandes tragedias. ¿Es únicamente en las palabras que acompañan y explican los actos donde se encuentran? No; menester es que haya otra cosa que el diálogo exteriormente necesario. Solo las palabras que parecen al pronto inútiles son las que valen algo en una obra. En ellas está su alma. Junto al diálogo indispensable hay casi siempre otro diálogo que parece superfluo. Examinadle con atención, y veréis que es el único que el alma escucha profundamente, porque en este lugar es únicamente donde se le habla. Reconoceréis también que la calidad y la extensión de este diálogo inútil determinan la calidad y el alcance inefable de la obra. [...] Puédese afirmar que el poema se acerca a la belleza y a una belleza superior en la medida en que elimina las palabras que explican los actos para reemplazarlos por palabras que explican, no lo que se llama un «estado de alma», sino yo no sé qué esfuerzos incomprensibles e incesantes de las almas hacia su belleza y hacia su verdad. En esta medida es también como se acerca a la vida verdadera [102-103].

⁸³ Esta consideración de la tragedia es la que permite esbozar asimismo una nueva concepción del arte dramático, que, comparado con otras artes –y, muy especialmente, con la pintura y con la música–, no parece haberse acogido todavía al discurso «espiritual» de los nuevos tiempos: «Casi todos nuestros autores clásicos no perciben sino la vida violenta y la vida de otros tiempos; y puede afirmarse que todo nuestro teatro es anacrónico y que al arte dramático está atrasado en igual número de años que la escultura. No ocurre lo propio con la buena pintura y la buena música, por ejemplo, que han sabido desarrollarse y reproducir los rasgos más ocultos, pero no menos graves y sorprendentes, de la vida de hoy. Han observado que esta vida no había perdido en superficie decorativa sino para ganar en profundidad, en significación íntima y en gravedad espiritual» [Maeterlinck, 1966: 97].

El dramaturgo reconoce que el hombre ha descubierto su enfrentamiento con el destino —«Ir al encuentro del destino, ¿no es ir al encuentro de las tristezas humanas?» [110]—, aunque esa conciencia de la fatalidad no es la misma que aparecía en los trágicos griegos o en los dramas de Shakespeare, pues ahora el hombre se siente directamente interpelado por ella y eso le hace cuestionarse la propia naturaleza de lo trágico:

Lo que era la inconsciente preocupación de los dos primeros trágicos y formaba la sombra solemne que rodeaba a su pesar los gestos secos y violentos de la muerte exterior, la naturaleza de la desgracia, se ha tornado el punto central de los dramas más recientes y la hoguera de los fulgores equívocos, en torno de la cual giran las almas de los hombres y de las mujeres. Y se ha dado un paso del lado del misterio para mirar de frente los terrores de la vida [112]⁸⁴.

Maeterlinck aboga también por el triunfo de la espiritualidad —«Dijérase que nos acercamos a un periodo espiritual»— para superar «el pesado fardo de la materia». Al mismo tiempo, defiende una suerte de comunión del hombre con sus semejantes y con el mundo, así como la posibilidad de que existan relaciones ocultas entre las cosas, que no hacen sino constatar, «junto a las huellas de la vida ordinaria, las huellas ondulantes de otra vida que no se explica» [17-18]. Estos «fenómenos espirituales» a los que se refiere el escritor son las circunstancias misteriosas que aparecen de continuo en sus primeras piezas teatrales: «un presentimiento», «la impresión extraña de una entrevista o de una mirada», «una decisión hija del lado desconocido de la razón humana», «una intervención o [...] una fuerza inexplicable, y, sin embargo, comprendida, de las leyes secretas de la antipatía o de la simpatía, de las afinidades electivas o instintivas, de la influencia preponderante de las cosas que no habían sido dichas» [23].

En resumen, el autor parece reconocer la necesidad moral del hombre de penetrar en el misterio que encierra la vida humana para acceder a esas regiones superiores del alma, y de esa forma encontrar la posibilidad de superar lo cotidiano. Esta intensa labor espiritual tiene en el poeta dramático a uno de sus más inmediatos transmisores, como se pone de manifiesto en el ya citado «Prefacio»:

⁸⁴ Para Szondi existen diferencias entre la consideración de la «tragedia clásica» y la «tragedia moderna» que propone Maeterlinck: «Si la tragedia griega había mostrado al protagonista en trágica pugna con el destino o el drama del período clásico había indagado los conflictos latentes en la relación interpersonal, aquí se tratará exclusivamente de captar el momento en que el hombre se ve sorprendido en su indefensión por el destino. Desde su perspectiva el destino del hombre viene representado lisa y llanamente por la propia muerte, [...] pero no bajo la especie de una figuración determinada ni guardando vínculos trágicos con la vida. Ni hay hechos que la susciten ni sujetos que corran con la responsabilidad de su aparición» [Szondi, 1994: 60].

El poeta dramático [...] está obligado a hacer descender a la vida real, a la vida de todos los días, la idea que él se forja de lo desconocido. Es preciso que nos muestre de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias ininteligibles, los principios infinitos, de los cuales, en cuanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo [1958: 69]⁸⁵.

La poética teatral de Maeterlinck contiene, además, novedosas aportaciones desde el punto de vista de la representación escénica. Gérard Dessons señala que el dramaturgo considera la escena como ámbito de lo poético e incluso identifica la obra teatral con el «poema», como el propio autor confesó a Jules Huret en su conocida encuesta sobre la evolución del arte literario:

Maeterlinck utilise le terme *poème* pour parler du texte de théâtre. [...] “Il me semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un *poème*” Le mot *poème*, souligné par Jules Huret, note une insistance orale de Maeterlinck. *Poème* n’est donc pas qu’un mot. En tant que concept, il implique un ensemble de discours dans lequel il engage la conception du théâtre. En l’occurrence, il signifie que la parole y est irréductible à un pur contenu, que le théâtre n’a de sens que s’il est un *théâtre d’art* [Dessons, 2005: 147-148].

La «poesía» de la puesta en escena está presente ya desde la propia construcción literaria de los textos. Muchos de los recursos formales del género lírico se trasladan a la escritura dramática con la intención de configurar la partitura verbal –y no verbal– del drama para su puesta en escena; por ello se explica la estrecha relación que se establece también entre los dramas maeterlinckianos y la música⁸⁶. En este sentido, la prosa

⁸⁵ Las piezas teatrales de Maeterlinck contienen no pocas dosis de misticismo –paralelamente a su creación dramática, el autor tradujo la obra del místico Ruysbroeck (1891) y algunos fragmentos de Novalis y Emerson (1895)–, pero no se trata de un sentimiento religioso cristiano sino de una metafísica que plantea las grandes preguntas de ser humano. La publicación de *La sabiduría y el destino* (1898) marca un punto de inflexión en la obra de Maeterlinck, puesto que el misterio y la preocupación espiritual por la muerte se tornan en cierto vitalismo materialista –debido también a su matrimonio con la que se convertiría en actriz principal de su compañía, Georgette Leblanc–, que hizo a muchos de sus admiradores replantearse la adhesión incondicional al escritor [Simon-Pierret, 1983: 7]. Por este motivo, el carácter nihilista que suele aplicarse a sus primeras obras, vinculado a la idea decadente que había sancionado el célebre *Degeneración* (1892), de Max Nordau, no se corresponde con lo que Anne Ubersfeld ha denominado «materialismo simbolista» y que verdaderamente se identifica con la adscripción de Maeterlinck a la estética finisecular: «La presencia constante en su obra de nociones como la Nada y la Muerte –o incluso su vinculación con la mística– no implica una adhesión incondicional a la moda decadente y, menos aún, a la idea de degeneración. Por el contrario, y de manera paradójica, su personal concepción del símbolo –y seguramente su culto por el ejercicio físico– le vinculará a las fuerzas de la Naturaleza y a la ensoñación materialista tan presente en la escritura de sus ensayos sobre la vida animal» [González Salvador, ed., 2000: 34]; en esta dirección, véanse sus obras sobre *La vida de las abejas* (1901) o *La inteligencia de las flores* (1907).

⁸⁶ La relación de la música con el drama simbolista se demuestra de forma especial en el caso que nos ocupa, a saber: la música incidental de Gabriel Fauré para la representación de *Pelléas et Mélisande* en Londres (1898); la famosa ópera *Pelléas et Mélisande* (1902), de Claude Debussy, con libreto de

maeterlinckiana se compone de secuencias rítmicas reconocibles —«el hexasílabo fundador del alejandrino francés y el octosílabo (provocando una encantación, un efecto de letanía, como de hipnosis)» [Salaün, 1999: 64]— y, sobre todo, se compone de silencios. Esta es precisamente una de las características más destacadas del teatro de Maeterlinck, en la medida en que el silencio se utiliza para desencadenar una tensión física y lingüística que permite expresar la angustia o el misterio y para crear una determinada situación ambiental, en la que se atiende más a las sensaciones provocadas que a la expresión directa de las emociones. En definitiva, el silencio es una de las preocupaciones más hondas de la poética maeterlinckiana. Nada más comenzar *El tesoro de los humildes*, el dramaturgo señala la importancia del silencio como forma de expresión que en muchos casos puede llegar a ser superior a la palabra elocuente: «No se ha de creer que la palabra sirve para las comunicaciones verdaderas entre los seres» [1966: 6]. El autor nos habla después de ese silencio «activo» que precede a la desgracia o a un acontecimiento trascendente y que da cobertura expresiva a las sensaciones o sentimientos que la palabra no puede manifestar por sí sola:

No me refiero aquí sino al silencio *activo*; porque hay un silencio *pasivo*, que no es otra cosa que el reflejo del sueño, de la muerte o de la inexistencia. Es el silencio que duerme, y mientras lo hace, es aún menos temible que la palabra; pero una circunstancia inesperada puede despertarle súbitamente, y entonces es su hermano, el gran silencio activo, quien se entroniza [7].

Otro interesante mecanismo para conseguir efectos evocadores es la repetición, un recurso que Maeterlinck ya utiliza en sus poemas y que se traslada con las mismas motivaciones al teatro. El pintor Vasili Kandinsky se refiere a esta técnica formal en sus divagaciones en torno a la espiritualidad del arte contemporáneo —*De lo espiritual en el arte* (1912)—, y compara los medios de los que se sirve el dramaturgo belga con el famoso *leitmotiv* wagneriano —en la medida en que eso permite crear una atmósfera espiritual adecuada a los temas o a los caracteres de los personajes— y también con la música de Debussy, que no en vano se inspiró en *Pelleas y Melisanda* para una de sus más célebres creaciones. El artista ruso señala la potencia verbal de los dramas maeterlinckianos, en los que la repetición de ideas o de palabras utilizadas como símbolos funcionan como desvelamiento de las «cualidades espirituales» del lenguaje:

Maeterlinck; el «poema sinfónico» *Pelleas und Melisande* (1903), de Arnold Schönberg; otra suite incidental de Jean Sibelius para una representación teatral de *Pelléas et Mélisande* en Helsinki (1905); la ópera *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), de Paul Lukas; la ópera inacabada en un acto *Monna Vanna* (1908), de Sergei Rachmaninoff; *Monna Vanna* (1909), de Henry Février; o *Death of Tintagiles* (1913) y música para *The blue bird* (1913), de Ralph Vaughan Williams, entre otros.

El medio principal de Maeterlinck es la palabra. *La palabra es un sonido interno* que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y solo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una «vibración» en el corazón. [...] El empleo hábil (según la *intuición* poética) de una palabra, la *repetición*, necesaria interiormente, de esa misma palabra dos, tres y más veces consecutivas conducen no solo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. [...] En manos de Maeterlinck, una palabra, a primera vista neutral, tiene resonancias oscuras. Una palabra sencilla, habitual (por ejemplo: cabello), utilizada con el *sentimiento* acertado, puede propagar la atmósfera de abatimiento y desesperación [Kandinsky, 2007: 39-40]⁸⁷.

Desde el punto de vista escénico, el teatro maeterlinckiano tiene también un sentido poético que, sin embargo, puede resultar contradictorio con ciertas ideas expresadas por el dramaturgo; para Maeterlinck, las grandes piezas teatrales son consideradas como «poemas», en la medida en que se trata de un teatro ideal –a la manera de Mallarmé–, perfecto en su escritura, pero imperfecto en su realización sobre las tablas. No obstante, las escenas de su teatro contienen una evidente potencialidad escénica, que en muchos casos se relaciona con el prerrafaelismo y con la pintura de la época simbolista. Estas escenas se conciben como auténticos cuadros o como retablos medievales, en los que la plasticidad, la iluminación o el uso de objetos y colores simbólicos construyen el espacio dramático; así en el caso de *La intrusa*, como se deduce de la acotación inicial de la obra: «*Una habitación bastante oscura en un viejo castillo. Una puerta a la derecha, otra a la izquierda y una puerta pequeña camuflada en un rincón. Al fondo, ventanas con vidrieras en las que predomina el verde, y una puerta de cristal que da a una terraza. En un rincón, un gran reloj de pared flamenco. Una lámpara encendida*» [2000: 85]. Los recursos aludidos para crear la situación dramática y el ambiente de ensoñación que se utilizan en esta pieza son un prototipo de toda la poética simbolista.

Por otra parte, la concepción de ciertas piezas como «teatro para marionetas metafísicas» plantea una necesidad escénica que no puede quedar reducida al ámbito del texto. Las marionetas o los títeres a los que se refiere el autor no aluden a las figuras de madera procedentes del teatro popular –que también se utilizaron en puestas en escena simbolistas–, sino a una nueva forma de interpretar de los actores –expresión corporal

⁸⁷ Julia Kristeva ha definido esa necesidad de Maeterlinck de repetir, al menos dos veces, las cosas como una «lógica del desdoblamiento», mediante la cual no solo se pretende «confundir las palabras y a los protagonistas, sugerir la semejanza de estos a través de sus diferencias, sus conflictos, sus mortales pasiones», sino también «emborronar el sentido, impregnar al oyente, al lector, al espectador, de ese sentimiento de lo incognoscible que empapa la obra tanto como el fin de siglo» [2011: 49-50].

significante, gestualidad y pantomima— «como si» efectivamente fueran muñecos. Al mismo tiempo, la idea del personaje como una «marioneta metafísica» se identifica con la situación del ser humano —movido por los hilos de una instancia superior o por el destino— ante la fatalidad. Asimismo, resulta interesante la dialéctica que se establece entre los espacios interiores y exteriores, pues se trata de una relación muy efectiva para confirmar la teatralidad de estas obras. Pueden aducirse varios ejemplos, como la sensación claustrofóbica de la habitación en que se desarrolla *La intrusa*, que contrasta con el jardín del que proceden los ruidos y sonidos de una presencia latente; los distintos planos en los que transcurre *Interior*, como la casa en la que vive la familia ignorante de lo que ha ocurrido y los alrededores por los que se acerca un grupo de personas para comunicar una terrible noticia, de tal manera que la casa se convierte en un espacio dramático situado dentro de otro y en representación irónica de un lugar seguro y confortable, que contrasta violentamente con lo ocurrido en el exterior; o los espacios míticos en los que se ambienta *Peleas y Melisanda*, como el bosque y la fuente casi encantados en donde aparece la protagonista y el castillo interior con habitaciones y corredores en donde se abortan las posibilidades de felicidad de los dos jóvenes. Ejemplos todos ellos de plena teatralidad, pese a las dificultades de trasladar a las tablas la poética y el discurso simbolistas.

* * *

La trayectoria literaria del poeta y dramaturgo se inicia en 1889, año en el que ve la luz el poemario *Invernaderos cálidos* y *La princesa Malena*, la pieza teatral que le daría fama gracias al artículo que Octave Mirbeau —a quien Mallarmé había mandado un ejemplar— publicó el 24 de agosto de 1890 en *Le Figaro*. En tal artículo se compara la obra con las mejores creaciones de Shakespeare: «L'œuvre la plus géniale de ce temps et la plus extraordinaire et le plus naïve aussi, comparable —et, oserai-je le dire— supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare» [*apud* Robichez, 1957: 81]. Más allá de la deuda contraída en el fondo y en la forma con el modelo shakesperiano, en esta primera obra dramática —que preludia ya su «teatro estático»— se definen ya algunos de sus rasgos más característicos. *La princesa Malena* es, pues, el comienzo de un teatro muy variado, en el que contrastan las ambientaciones medievales (castillos o palacios rodeados de bosques y habitados por personajes de cuento) —*La princesa Malena*, *Peleas y Melisanda* o *La muerte de Tintagiles*— con otras

aparentemente más actuales –*La intrusa* o *Interior*–, pero cuya referencialidad espacio-temporal es tan imprecisa como en el primer caso.

La fama del dramaturgo se hace creciente con la publicación de las piezas breves que llegan después y que pronto se convierten en modelo indiscutible del «drama lírico» simbolista, como ocurre con *La intrusa*. La pieza se había publicado originariamente en la revista *La Wallonie* en enero de 1890, y ese mismo año se editó junto a *Los ciegos*; ambas piezas se estrenarían en varias sesiones del «Théâtre d'Art», de Paul Fort, los días 20 y 21 de mayo y el 11 de diciembre de 1891 [Robichez, 1957: 119-123 y 128]. En la obra se suceden los símbolos que tienen a la muerte misma como protagonista, aun cuando su presencia física no se deje notar en ningún momento de la representación. Lo que se intuye es más bien lo sugerido a través de fenómenos indirectos y de una perfecta construcción dramática, que permiten imponer un ambiente de misterio y de tensión dramática durante toda la pieza. La historia gira en torno a una familia que espera el fallecimiento de una mujer que acaba de dar a luz, de tal forma que la muerte y el nacimiento representan la contraposición entre los dos momentos más trascendentes para el ser humano. La sensación de que alguien está a punto de morir y la llegada silenciosa de la muerte a la casa son quizás los dos polos argumentales de una obra en la que no existe conflicto dramático, si no es por el enfrentamiento del hombre con su fatalidad. Entre quienes son capaces de percibir la realidad sugerida se encuentra el Abuelo ciego, que aúna dos características compartidas con otros personajes maeterlinckianos, la vejez y la ceguera. El resto de los personajes son apenas sombras caracterizadas por la edad y por el parentesco: el padre, el tío, las tres hijas, la hermana de la Caridad, la sirvienta.

La ausencia de conflicto dramático y la tensión que generan la insinuación constante, la falta de comunicación entre los personajes o los silencios y pausas que señalan el paso del tiempo convierten a *La intrusa* en una pieza difícil de representar según los cánones tradicionales; así lo ha señalado Anna Balakian:

Para representar esta obra hace falta un gran arte, una medida perfecta para intercalar los efectos sonoros y luminosos a fin de mantener el estado de espíritu; de otro modo la obra parece estúpida e insípida, y los actores, que tan poco tienen que decir, aparecen sin vida, a menos que entiendan y mantengan el propósito colectivo que entraña la obra, no solo entre ellos mismos, sino en relación con las cosas inanimadas que están a su alrededor y que desempeñan un papel tan importante como el suyo [1969: 165].

En la misma estela que la obra comentada –con la muerte como telón de fondo, en medio de una ambientación onírica e incluso terrorífica– se encuentran otras piezas breves pertenecientes también a la primera etapa del teatro maeterlinckiano, como *Los ciegos* (1890) e *Interior* (1894), dramas que con *La intrusa* conforman una suerte de «trilogía de la muerte»⁸⁸. *Los ciegos* está protagonizada por personajes invidentes que parecen desconocer el alcance de sus palabras, aunque sus diálogos, aparentemente ilógicos, esconden un planteamiento de la realidad como misterio insondable: «Nunca nos hemos visto los unos a los otros. Nos interrogamos y nos respondemos; vivimos juntos, siempre estamos juntos, ¡pero no sabemos lo que somos!... Por más que nos toquemos con las manos; los ojos saben más que las manos...» [2000: 121]. *Interior* nos plantea un interesante juego dramático sobre las posibilidades de acceder a la verdad y sobre el conocimiento / desconocimiento de la tragedia. En este caso, el espacio «interior» de una casa, en la que vive con aparente tranquilidad una familia que desconoce la suerte fatal de uno de sus miembros, contrasta trágicamente con el grupo de personas que se acerca para informar de la noticia. Esa diferencia entre la información de que disponen los que se acercan a la casa y la de aquellos otros que viven plácidamente en su interior, ajenos por completo a la muerte de su tercera hija, genera, a partir de una estructura dramática de aparente simplicidad –interior (espacio de abrigo y protección) / exterior (ámbito dominado por la muerte), en una dicotomía también utilizada en *La princesa Malena*, *La intrusa* y, posteriormente, en *La muerte de Tintagiles*–, una enorme tensión trágica. El Anciano verbaliza la controversia simbólica entre personajes y espacio con las siguientes palabras:

Están ahí separados del enemigo por pobres ventanas... Creen que no sucederá nada porque han cerrado las puertas, y no saben que siempre sucede algo en las almas y que el mundo no se acaba en las puertas de las casas... Están tan seguros de su vida menuda y no sospechan que hay otros que saben de ella más que ellos; y que yo, pobre viejo, aquí, a dos pasos de su puerta, tengo entre las manos toda su menguada felicidad y no me atrevo a abrirlas... [1958: 303].

⁸⁸ Otra pieza que puede asociarse con la dimensión metafísica y espiritual del teatro maeterlinckiano es *Las siete princesas* (1891). La obra no ha sido muy bien considerada porque el propio Maeterlinck decidió excluirla de la edición de su teatro en 1901, quizás porque el texto se asocia más con lo alegórico –en detrimento de lo simbólico preferido por el dramaturgo– y porque de alguna forma la ambientación misteriosa y claustrofóbica de la pieza contribuía a seguir manteniendo la por entonces etiqueta del escritor como «poeta del terror». No obstante, el argumento nos ofrece un interesante planteamiento sobre el vacío existencial y sobre las fronteras que separan la vida de la muerte. De forma esquemática, la historia nos presenta a unos reyes ancianos que contemplan, junto a un príncipe joven y a través de un cristal transparente, a siete princesas que están encerradas en una habitación. Los personajes transitan por espacios interiores y exteriores reconocibles –bosques, jardines, torres, pasadizos subterráneos, etc.– y las sensaciones de angustia y de ensueño ante la espera de lo imposible son las mismas que en otras piezas maeterlinckianas.

Asimismo, la filosofía de lo desconocido inevitable que nutre toda la obra está representada de manera paradigmática en este parlamento previo del Anciano:

No se sabe... ¿Se sabe nunca algo? Acaso era de las que no quieren decir nada, y cada uno lleva en sí mismo más de una razón para no vivir... No vemos dentro del alma como vemos en esa habitación. Todas son así... No dicen más que cosas indiferentes, y nadie sospecha nada... Vivimos meses y meses al lado de alguien que no es de este mundo y cuya alma ya no puede inclinarse; le respondemos sin pensar en ello, y ved lo que sucede... Parecen muñecas inmóviles, y en su corazón suceden tantos acontecimientos... Ni ellas mismas saben lo que son... [298-299].

Las piezas para «marionetas metafísicas» suponen una importante, pero desconocida, revolución teatral; además de *Interior*, las otras dos creaciones que se identifican con este planteamiento son *La muerte de Tintagiles* y *Aladina y Palomides*, ambas de 1894. En la primera, un Maeterlinck obsesionado con mostrar escénicamente cómo la desventura golpea, de forma inexorable, a los más desvalidos e inocentes, pergeña una especie de cuento de hadas, «la plus apte [forme] à figurer [...] l'idée irrationnelle de fatalité» [Gorceix, 2005: 351], cuyos protagonistas –tomados de las leyendas artúricas–, empeñados en demostrar su resistencia a la muerte a través del amor, son meros títeres de un destino cruel, personificado para esta ocasión en la Reina misteriosa recluida en un ruinoso castillo: «Está desde hace años en su enorme torre, devorando a los nuestros, sin que uno solo se haya atrevido a herirla en el rostro... Está ahí sobre nuestra alma, como la piedra de una tumba, y ni uno solo se atreve a extender el brazo...» [1958: 317]. Porque, en efecto, esta Reina misteriosa, invisible pero palpable, acaba por robar a Ygraine al pequeño Tintagiles. Una vez más, Maeterlinck lleva a escena la desesperación impotente de aquellos que, pese a todo, luchan contra el destino fatal, tal como advirtió el simbolista alemán Hugo von Hofmannsthal refiriéndose al autor belga, a quien tanto admiraba, pues que evoca «les terribles murs de la mort, sur lesquels les créatures de Maeterlinck s'ensanglantent les mains, à forcé de frapper, avant de mourir à petit feu, sans avoir été entendues» [apud Gorceix, 2005: 354].

Por su parte, *Aladina y Palomides* insiste en el amor como contrapeso a la presencia omnipotente de la muerte, hasta el punto de que es concebido como una forma superior de conocimiento que no evitará, con todo, que aquellos que hayan podido saborearla sean finalmente castigados. Aladina y Palomides, impelidos por una querencia inevitable que les enfrenta a sus compromisos anteriores, despliegan una

elocuencia verbal desmesurada que, conecta, no cabe duda, con esta pretensión de «teatro estático» que se deleita en recrear los estados del alma:

PALOMIDES.— No, no; no se abraza uno dos veces sobre el corazón de la muerte... ¡Qué hermosa estás así! Es la primera vez que te veo de cerca... Es extraño. Cree uno que se ha visto por haber pasado a dos pasos uno del otro; pero todo cambia en el momento en que se tocan los labios. Así: déjame... Extiendo los brazos para mirarte como si ya no fueses mía, y después los acerco hasta que toco tus besos, y no veo ya más que una felicidad eterna... Necesitábamos esta luz sobrenatural... (*Vuelve a abrazarla.*) [1958: 285].

Peleas y Melisanda (1892) marca un punto y seguido en la evolución dramática de Maeterlinck. Se trata de un «drama lírico en cinco actos» —estrenado en el Théâtre des Bouffes-Parisiens (como parte del incipiente «Théâtre de l'Œuvre») el 17 de mayo de 1893 [Robichez, 1957]—, que se ha convertido quizás en la pieza más conocida de su teatro —gracias sobre todo a la ópera de Debussy— y también la más paradigmática de todo el teatro simbolista. El dramaturgo apuesta por la construcción de un drama más extenso y quizás más convencional en su argumento —pues realmente nos encontramos ante una cuestión pasional—, pero sin que eso suponga el abandono del simbolismo. En la composición de la pieza se puede hablar de cierta distancia con respecto al «teatro estático» porque hay una mínima progresión en la trama, aunque ello no impide que se imponga un ambiente de ensoñación e incluso de irrealidad en todas las escenas —entre las que se establece una relación metafórica— y nos encontremos, de ese modo, no con un hilo conductor explícito sino con una especie de «estado de alma» sugerido en todas las situaciones dramáticas⁸⁹.

El tema, el argumento y los personajes de la obra son conocidos en la literatura europea, pues proponen el clásico triángulo amoroso entre dos hermanos —en este caso Golaud y Peleas— que aman a la mujer —aquí llamada Melisanda— con la que uno de ellos está casado. Entre las posibles influencias más o menos reconocibles se encuentran los shakesperianos *Otelo* y *Macbeth*, dos creaciones de William Morris y Tennyson, la leyenda de *Genoveva de Brabante*, el teatro hindú, *Tristán e Isolda* y el ciclo artúrico

⁸⁹ Estas mismas circunstancias son las que caracterizan la versión operística estrenada por Debussy en 1902, pues el compositor se ajusta al texto de Maeterlinck con un respeto escrupuloso y la música se complementa con un recitado melódico en el que se mantiene la fuerza simbólica del lenguaje. La música se utiliza, por tanto, como recurso poético que intenta expresar lo inexpresable y revelar el misterio y la esencia de las cosas, de los sentimientos y de las ideas: «En realidad, Debussy sugiere, con los recursos de la música impresionista, lo inexpresable, lo inmaterial; nos hace penetrar en el mundo simbolista de la comunicación entre lo visible y lo invisible. En *Pelléas*, la magia de su música, que amplifica considerablemente el contenido simbólico que encierran las palabras, provoca en nuestro subconsciente la percepción del misterio que se esconde detrás de las apariencias de lo material y de lo racional» [Nommick, 2011: 40].

[González Salvador, ed., 2000: 41]. Lo más interesante de esta pieza, por tanto, no tiene que ver tanto con su contenido –un «vodevil burgués aparentemente pasado de moda», pero «testimonio exquisito de una sensibilidad universal» [Kristeva, 2011: 45]– sino con la forma en que está construida y con el planteamiento de las situaciones, superficialmente intrascendentes, que a través de su dimensión simbólica revelan de forma inconsciente una realidad más profunda. Y esa realidad –o esa «verdad», por utilizar una de las palabras más repetidas de la obra– es la fuerza del destino que se impone al hombre y la inevitable tragedia que se cierne sobre los dos personajes inocentes que conocemos desde el mismo título del drama.

Peleas y Melisanda transcurre en el misterioso reino de Allemonde –gobernado por el ciego y anciano Arkel, abuelo de Golaud y Peleas–, una localización que nos remite a «otro mundo» o a un espacio de ensoñación que nada tiene que ver con el mundo real. También el tiempo es un enigma, puesto que nos encontramos con «un pasado ignorado, un futuro que no es más que repetición, un presente en suspenso, un infinito que es eternidad onírica» [González Salvador, ed., 2000: 48]. La indefinición del tiempo y el espacio contribuye a intensificar la ambigüedad referencial de la obra, en la que todo parece ser el resultado de un sueño; así lo ha visto recientemente Julia Kristeva, para quien, por otra parte, todo el drama gira en torno al misterio letal de lo femenino: «Más que el crimen, lo que rige a esa Allemonde de los deseos imposibles es la ambigüedad. Más que en el mundo de las luchas diurnas, estamos en el universo de los sueños, más en el fuera del tiempo del inconsciente que en el de las guerras históricas, más en la ambigüedad de la depresión que en la dramaturgia de los erotismos» [2011: 48].

Las propias circunstancias de la trama y la caracterización de los personajes responden a una formulación trágica, en la que todo está presentido o anticipado a través de alusiones veladas. Melisanda es la joven doncella de largos cabellos, encontrada en el bosque, junto a una fuente, que no expresa de dónde viene ni a dónde va. Perdido durante una jornada de caza, Golaud la encuentra y decide llevarla con él al castillo del reino para casarse con ella. La joven conoce allí a Peleas –hermano de Golaud– y se inicia entre ambos una historia de amor abocada a la tragedia, como sugieren las escenas que van sucediéndose desde entonces: el encuentro de los protagonistas en la «fuente de los ciegos» –símbolo de vida y de conocimiento–; la pérdida del anillo matrimonial de Melisanda en el fondo de esa fuente; la caída de Golaud mientras montaba a caballo y el descubrimiento durante su convalecencia de

que Melisanda ha perdido el anillo; la oscura ambientación de la escena que transcurre en la gruta –en la que malviven tres vagabundos iluminados por la luna–, cuando los jóvenes acuden en busca del anillo perdido, obligados por Golaud; la escena en la que Melisanda extiende desde su ventana una larga cabellera en la que Peleas se envuelve, antes de que Golaud descubra y recrimine esos «juegos de niños»; el «olor a muerte» que se respira en las aguas subterráneas del castillo, cuando Golaud le enseña a Peleas las grietas –materiales y simbólicas– de los muros; el interrogatorio al que Golaud somete a su hijo Yniold para que le cuente cómo es la relación entre Peleas y Melisanda –con la consiguiente confesión del beso que el niño les ha visto darse–, así como el momento en que el padre obliga a Yniold a espiar a su madrastra; la despedida de Peleas y Melisanda de nuevo en la fuente, las declaraciones de amor correspondido entre ambos y la inminencia de la tragedia que se cierne sobre ellos; la confusión de Yniold al ver que un pastor conduce a un rebaño de ovejas al matadero y no al establo, como anticipación de la muerte; la escena en la que se cierran las puertas del castillo y Golaud les sorprende para dar muerte a Peleas; y, finalmente, la representación casi ceremonial de la muerte de Melisanda, que sufre los dolores de un parto difícil y pide que le abran la ventana para ver cómo se esconde el sol y, al mismo tiempo, se consume su propia vida. Algunos de los motivos que se utilizan en estas escenas remiten a un complejo imaginario en el que se ponen de manifiesto las correspondencias simbólicas entre la realidad material y espiritual: «Tal vez lo que mejor define esta obra teatral es la identificación humana de la belleza con la melancolía, y la conciencia que el hombre tiene de la armonía existente entre sus percepciones interiores y las manifestaciones del mundo natural» [Balakian, 1969: 168].

Los diálogos se refieren siempre a una realidad más profunda, que se manifiesta mediante la utilización de algunos recursos técnicos típicamente simbolistas: repeticiones de palabras, paralelismos, preguntas sin respuesta, silencios o pausas. La reiteración de todas estas técnicas pretende convertir el texto dramático y la propia estructura de la obra en una partitura musical; por eso la ópera de Debussy se acomoda tan adecuadamente al drama y consigue la perfecta síntesis dramático-musical que persiguió el teatro simbolista. Asimismo, las intervenciones de los personajes no tienen una función comunicativa, sino que expresan aparentemente una realidad banal tras la que se oculta siempre algo con mayor trascendencia, puesto que de lo que se trata es de «minimizar la lengua y el argumento, suprimir la dimensión psicológica, convertir a los

personajes en una suerte de marionetas zarandeadas por el destino, potenciar la alusión, lo sugerido y las frases enigmáticas» [González Salvador, ed., 2000: 47].

Son varias las referencias simbólicas que se pueden localizar en la obra, como muestra del complejo entramado del teatro maeterlinckiano. A lo largo del texto encontramos reiteradas alusiones a la luz y la sombra. En el cuarto acto, cuando Yniold ve pasar las ovejas mientras anochece y el pastor le dice que no van al redil, lo que se sugiere es que las ovejas van al matadero, un destino que anticipa el final al que inexorablemente se acercan los protagonistas. También asistimos –como en *La intrusa*– a la muerte que sigue al parto de Melisanda, pues simbólicamente el principio y el final de la vida sugieren el enfrentamiento directo del hombre con su fatalidad.

Por último, debemos referirnos a una ya clásica pieza infantil, *El pájaro azul*, estrenada en Moscú por el «Teatro de Arte» de Stanislavski en 1908, con una gran escenografía y con un éxito que se repitió en Londres y Nueva York. Esta pieza tradicionalmente adscrita al teatro para niños contiene, sin embargo, una propuesta bastante más ambiciosa, pues se trata de un drama fantástico –protagonizado por seres humanos, pero también por animales y hasta por abstracciones–, en el que se plantea la búsqueda de la felicidad y la posibilidad del ensueño. Se abordan los mismos temas que preocupaban a Maeterlinck en la primera etapa de su obra dramática, aunque ahora se hace de forma diferente, pues el misterio, la oscuridad y la ambientación simbólica de su teatro estático se plantea en este caso con optimismo y mediante un viaje alegórico e iniciático en el que se mezclan los cuentos populares de hadas y los de inspiración filosófica. Las dificultades escenográficas que determina un montaje de estas características no son pocas, pues a la complejidad de trasladar a la escena un planteamiento tan irrealista se suman el elevado número de escenarios y el centenar de personajes que incluye la obra⁹⁰.

El pájaro azul representa los deseos de felicidad de dos niños –Tytyl y Mytyl– a quienes se les aparece un hada que les encarga la búsqueda de ese misterioso animal. Durante la noche y en medio de un ambiente de absoluta ensoñación, los pequeños recorren –con la ayuda de la Luz– seis lugares mágicos que albergan enseñanzas verdaderas sobre la vida: el País del Recuerdo, el Palacio de la Noche, el Bosque, el Cementerio, el Jardín de los Placeres y el Reino del Porvenir. Sin conseguir su objetivo,

⁹⁰ Existen varias versiones cinematográficas de *El pájaro azul*, algunas de ellas todavía pertenecientes a la época del cine mudo. Además de la película de Walter Lang en 1940, protagonizada por Shirley Temple, la de mayor trascendencia pública es la dirigida por George Cukor en 1976, protagonizada por Elizabeth Taylor, Todd Lookinland, Patsy Kensit, Jane Fonda y Ava Gardner, entre otros.

los hermanos regresan a casa y, al despertar, descubren que la felicidad se esconde en las pequeñas cosas y en lo más inmediato. Advierten también que esas apariencias entrevistas en su viaje iniciático –abundancia, riqueza, poder, ambición, etc.– no son más que un engaño que no conduce a la felicidad. Sin embargo, este mensaje alberga también una intención moralizadora sobre la resignación de quienes viven de forma humilde.

En definitiva, el teatro de Maeterlinck se identificó, desde muy temprano, con el simbolismo y con su proyección escénica, pues los montajes de sus obras demostraron su capacidad no solo para provocar sensaciones y efectos sugestivos en los espectadores mediante símbolos sino para captar el fondo espiritual que se esconde tras las palabras, los personajes, los espacios y los objetos materiales. Las palabras que Kandinsky escribió en su ya citado ensayo *De lo espiritual en el arte* son un buen resumen del modelo que el dramaturgo belga ofreció a sus contemporáneos en relación con el giro espiritual de la cultura europea de finales del siglo XIX y principios del siglo XX:

Uno de estos poetas en el campo de la literatura es Maeterlinck, quien nos introduce en un mundo fantástico o, mejor dicho, sobrenatural. Sus *Princesse Maleine*, *Sept princesses*, *Les aveugles*, etc. no son seres humanos de tiempos pasados, como pueden parecernos los héroes estilizados de Shakespeare. Son directamente almas que buscan entre nieblas, que corren el peligro de ahogarse en la niebla, y sobre las que flota una fuerza invisible y tenebrosa. La tiniebla espiritual, la inseguridad de la ignorancia y el miedo ante ella constituyen el mundo de sus héroes. [...] El oscurecimiento de la atmósfera espiritual, la mano destructora y al mismo tiempo dirigente, su miedo desesperado, el camino perdido, el guía ausente se reflejan claramente en estas obras [2007: 38-39].

3.3. Decadentismo y «teatro poético»: Gabriele D'Annunzio

En *La poética del decadentismo* (1936), de Walter Binni, se analizan las cuestiones más significativas de este particular movimiento artístico y literario, tales como la exaltación de la belleza absoluta y el esteticismo ideal –con la intención de salvaguardar los valores más nobles de una civilización en «decadencia»–, la fuerza de los instintos naturales, o la poesía como medio de conocimiento y revelación mística a la manera de Mallarmé. En su opinión, uno de los principios esenciales de la poética decadente es también «la constatación de un mundo nuevo, [...] de una región del espíritu inexplorada» [Binni, 1984: 37] que da prioridad a la vida interior y a su manifestación simbólica mediante nuevos cauces expresivos como la música o el silencio. Es por eso que aunque se trata de una tendencia estética bien definida en sus caracteres –amén de

haber dado algunos de sus mejores frutos en la literatura italiana–, podemos decir que forma parte también del movimiento simbolista y de su particular concepción del mundo⁹¹. En este sentido, la «decadencia» simbolista se ha definido también como «el estado de espíritu del poeta hechizado por la crueldad del tiempo y la inminencia de la muerte [...] un embelesamiento en sí mismo y en los misterios de una fijación interior sobre los incomprensibles límites de la vida y la muerte» [Balakian, 1969: 90-91]. Lo que se pretende, en definitiva, es transmitir a través de los símbolos «la sensación de lo misterioso, la inquietud metafísica y el sentido lírico del destino» [Balakian, 1969: 125].

Sin embargo, las características apuntadas por Binni para definir la «poética del decadentismo» no son suficientes para explicar lo que quizás mejor lo define, esto es, la actualización de cuestiones presentes ya durante la época romántica, que nos permiten hablar de una «temática del decadentismo» en el «fin de siglo». Entre las múltiples tendencias estéticas que forman parte del simbolismo, el decadentismo constituye, quizás, una de las más interesantes perspectivas para interpretar el imaginario finisecular, pues a esa búsqueda del sentido oculto que se esconde tras el alma de las cosas lo decadente añade la idea un tanto morbosa de un refinado acabamiento, que combina el amor y la muerte, la belleza y lo monstruoso, el misticismo y lo demoníaco, en una suerte de celebración de lo perverso, que en muchos casos no es más que miedo o asombro ante la diferencia.

Luis Antonio de Villena –uno de los autores que más se han dedicado a glosar las luces y las sombras de este periodo– apunta algunas de las características del decadentismo en su libro sobre *Máscaras y formas del Fin de Siglo* [2002]. El poeta analiza el concepto de «decadencia» que nutre el espíritu de una sociedad que afronta la nueva centuria con un sistema de ideas, valores y creencias sumidos en una profunda crisis, y vincula ese final del siglo XIX con las transformaciones que se produjeron también en los albores del año 2000 –en este caso, con temores milenaristas incluidos–, pues –como había señalado el escritor francés Joris-Karl Huysmans en su novela *Là-bas* (*Allá lejos*), publicada en 1891– todos los finales de siglo se parecen de algún modo; de ahí que la «decadencia» entendida como fin de un periodo histórico pueda plantear los mismos conflictos éticos y estéticos en un momento o en otro:

⁹¹ El término «decadente» –confundido a menudo con el simbolismo– ya fue utilizado en Francia desde la década de 1880, primero en sentido polémico y despectivo para definir la corriente poética a la que pertenecen Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, y después como marca de estilo asumida por estos poetas, que se consideran a sí mismos representantes de una época histórica en que la civilización estaba llegando a su fin; de ahí el gusto por las ciudades muertas y por ciertos aspectos marginales de la realidad. Aquí nos referimos al término como «época» y como categoría estética [Petronio, 1990: 824-825].

Nos sentimos decadentes por finales; amamos la nostalgia por idealismo –por buscar un mundo perfecto, que sentimos imposible–, lejos de otro materialismo, cada hora más antihumano. Vemos el erotismo (y sus desviaciones) como una salvación, pese a que conlleve también barro y miseria; buscamos lo místico y lo legendario, y –persiguiendo la belleza– parecemos querer crear con la beldad antigua otra belleza nueva [2002: 10].

A las consideraciones que plantea Villena sobre la «decadencia», se pueden añadir algunos otros caracteres –recogidos en el extraordinario libro de Begoña Sáez Martínez [2004]–, que pueden ayudarnos a interpretar el sentido que tiene el decadentismo: el alejamiento del orden natural y la búsqueda del artificio para suplantarlos, la recreación artística de motivos, objetos y espacios estéticos que permiten un exilio interior en el que refugiarse del tedio provocado por las normas de la sociedad burguesa, el culto a la personalidad y la teatralización de la propia vida, la degradación perversa de la identidad –resuelta en la ambigüedad, lo equívoco y la homosexualidad–, la concepción hedonista del placer y la defensa de una sexualidad basada en el instinto liberador, y, por último, la idealización del andrógino como representación de un mundo al revés; sobre esta última característica, aplicada explícitamente al campo literario, señala Sáez Martínez que «la conocida inversión de los eternos masculino (agresivo, activo, fuerte) y femenino (apocado, pasivo, débil), y la imagen predilecta del andrógino, son representaciones idóneas de las aspiraciones de esta literatura fascinada por el crepúsculo, la caída, el fin, así como por todo lo extraño, raro y antinatural» [2004: 75].

El poeta, narrador y dramaturgo Gabriele D’Annunzio es el máximo representante del decadentismo [Binni, 1984: 79-124] y el conjunto de su obra puede resumirse en cinco núcleos de investigación vinculados a este movimiento: la confrontación entre el nihilismo –abulia existencial, hastío o *spleen* heredados de Schopenhauer– y la vitalidad o la voluntad de poder nietzscheana –el «superhombre»–, la musicalidad –insistencia en los valores musicales de la palabra, el ritmo dramático y el silencio–, el esteticismo, el erotismo y el misticismo, no siempre relacionado con el culto de la divinidad, sino más bien con el culto pagano a la belleza estética [Pueyo, 1992]. D’Annunzio personificó en su vida y en su obra literaria –poesía, narrativa, teatro– los ideales del decadentismo, aunque la difusión de su poética refinada, elitista y aristocrática –son bien representativos algunos de sus libros de poesía, tales como el *Poema paradisiaco* (1891) o *Alcione* (1904), y sus novelas *La virgen de las rocas* (1884), *El placer* (1889) o *El fuego* (1900), obra en la que describe sus relaciones con la

actriz Eleonora Duse– lo mantuvo ciertamente alejado del gran público, aun cuando su ideología militante y su voluntad de acción lo impulsaran a intervenir en la vida pública.

Como señaló en su día Ricardo Baeza, «cronológicamente, el drama es el último género que aborda Gabriel D’Annunzio» y «la poesía dramática es su concepción de madurez, la más perfecta y armoniosa de todas» [1917: xv]. El poeta ensaya una forma de «teatro poético» –en verso o con una prosa rítmica– que pretende recuperar el carácter ceremonial de los ritos paganos. Su intención es la de provocar el mismo efecto catártico de la tragedia griega, aunque ahora se trate de una transformación puramente estética; queda claro en esta declaración de intenciones que aparece en *El fuego* (1900): «El drama no puede ser sino un rito o un mensaje. Es preciso que la representación sea de nuevo solemne como una ceremonia, comprendiendo los dos elementos constitutivos de todo culto: la persona viva en la cual se encarna, sobre la escena como ante el altar, el verbo de un revelador; la presencia de la multitud, muda como en los templos» [*apud* Baeza, 1917: xvi]. Conviene aclarar que, aun cuando en muchas de sus obras se asimila el complejo imaginario cristiano, la dimensión religiosa de su teatro no está relacionada con la profesión de fe, sino más bien con el carácter espectacular y pintoresco de sus manifestaciones externas.

Baeza insiste también en la proyección de las teorías musicales de Wagner sobre el teatro dannunziano, aunque plantea su influencia desde esa distinción tan recurrente entre el espíritu nebuloso del norte y la sensibilidad mediterránea. La interrelación de las artes que propone el compositor alemán –la música y la danza, de manera especial– no se concreta en este caso con la síntesis de sus diversas manifestaciones, sino más bien mediante la consideración independiente de cada una de ellas, entre las cuales la palabra tiene un lugar destacado:

Ya que desde hace tiempo las tres artes prácticas, música, poesía y danza, se han separado y las dos primeras han proseguido su desenvolvimiento hacia una intensidad superior de emoción, mientras la tercera ha decaído, creo que no es posible ya fundirlas en una sola estructura rítmica sin despojar a cada una del carácter propio y dominante ya adquirido [*apud* Baeza, 1917: xvii-xviii].

D’Annunzio hace, pues, una relectura crítica del concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* y señala que en sus óperas no se le otorga ni a la palabra –«el fundamento de toda obra de arte que tienda a la perfección» [Baeza, 1917: xviii]– ni al concepto musical la importancia debida. Para el poeta italiano, la música está vinculada

a una especie de «poética del silencio» –a la manera de Maeterlinck o, incluso, de Chéjov– que determina el ritmo de la trama dramática:

La esencia de la música no está en los sonidos. Está en el silencio que precede a los sonidos y en el silencio que los sigue. El ritmo aparece y vive en estos intervalos de silencio. Cada sonido y cada acorde despiertan en el silencio que los precede y los sigue una voz que no puede ser oída más que por nuestro espíritu. El ritmo es el corazón de la música; pero sus latidos sólo pueden percibirse durante la pausa de los sonidos [Baeza, 1917: XVIII-XIX].

La intención que persigue D'Annunzio es, por tanto, la de utilizar la música, la danza, el canto lírico, la palabra y los gestos como resortes de una «atmósfera ideal» [Baeza, 1917: xx] con el único objetivo de «vencer el Destino» [Baeza, 1917: xxi]; por eso nos encontremos con un teatro deslumbrante desde el punto de vista verbal –en tanto que la palabra poética debe provocar efectos similares a los de la música y la danza– y escenográfico –se suele definir como gran espectáculo de colores, formas y sonidos–, cuyos excesos dificultan en muchos casos la progresión dramática, la profundidad de los caracteres y la propia virtualidad escénica; así lo han puesto de manifiesto los críticos que mejor lo conocen: «Le tragedie sono esercitazioni letterarie, repertori d'imaginiuntuose o lussuose del tutto privi di senso drammatico» [Sapegno, 1960, III: 388].

Entre sus primeras obras dramáticas se encuentra la serie sobre los «sueños de las estaciones» –tales *Sueño de una mañana de primavera* (1897) y *Sueño de un atardecer de otoño* (1899)–, «poemas dramáticos» representativos de cierto «teatro de ensueño», que coinciden de pleno con la estética decadente, ya sea por el esteticismo extremo de los ambientes –decorados suntuosos, inspirados en el arte clásico, con galerías balaustradas y estatuas renacentistas–, la estilización lingüística o la presencia de unos personajes arrastrados por la pasión o los instintos y en constante rebeldía contra las normas morales. El espacio escénico, por su parte, se identifica simbólicamente con un determinado estado de alma o con los sentimientos humanos; así en la acotación inicial de *Sueño de una mañana de primavera* (1897): «Y todas las gracias de la primavera nueva se difunden sobre el aspecto austero y triste que crean las formas simétricas del oscuro verdor perenne; de tal manera, que el jardín suscita la imagen humana de un rostro pensativo bajo una fresca guirnalda» [1929, I: 69]⁹².

⁹² Véase también esta otra «correspondencia» entre la realidad palpable y su dimensión espiritual en la acotación que abre el Acto primero de *La Gioconda*: «Una estancia cuadrada y tranquila, donde la disposición de todas las cosas revela el deseo de una armonía singular, indica el secreto de una profunda

Asimismo, los personajes se convierten en la representación de un mundo idealizado, embellecido y primitivo, que en ocasiones se expresa sin palabras; véase, si no, cómo el Doctor describe su encuentro con Virginio, uno de los hermanos protagonistas de la trama que da origen al *Sueño de una mañana de primavera*:

DOCTOR.— [...] ¡Ah, qué luz! Estaba impregnado de sol nuevo; formado todo él de bellezas nuevas y ardentísimas. Algo indeciblemente joven había en él: era —no sé— como el parto humano de la Primavera... En aquel momento que permaneció ante mí, sin hablar, he comprendido toda la embriaguez del mundo. En su silencio, decía las cosas que sólo las hierbas, los vientos, las aguas, saben decir... [79]⁹³.

Otras veces, el dolor de esos mismos personajes —casi siempre determinado por la desgracia en el amor— se expresa mediante la frustración de la experiencia sensible o la negación de la sensualidad; así en el caso de Gradéniga, enloquecida por el abandono de su amado en *Sueño de una tarde de otoño*:

¡La vida! ¡La vida! ¡Cómo huelen las frutas! ¡Qué profundo y denso es el aroma de las frutas que se derriten de madurez y de dulzura sobre la rama curva, que se queja! Nadie ya las coge, ya nadie llena para mí los cestos y las carenas. Los árboles están cargados de ellas y cansados, y se duelen como si llevasen el castigo de bodas demasiado felices. La tierra está cubierta y se nutre de ellas, y se torna rubia y grasa con su pulpa derretida. Toda ella las comerá con su inmensa boca silenciosa, ¡ay, perdidas para mí, perdidas para mi amor, para mi deseo, que no las cogió! Todas, una tras otra, habrían podido pasar por mis manos en su seda voluptuosa. El deseo habría podido darme innumerables labios para gustar en un día todos sus sabores. ¡Perdidas para mí, perdidas, perdidas! [1929, II: 31-32].

Una vez vistos estos precedentes, dos de las obras que mejor representan su vinculación con la estética simbolista, así como su reformulación de la tragedia, son *La Gioconda* (1898) y, muy especialmente, *La ciudad muerta* (1898), una pieza en la que el poeta italiano no esconde su intención de revivir el espíritu de los clásicos griegos en la forma y en el contenido: «Con este drama da Gabriel D'Annunzio la mano a los trágicos griegos, salva el gran paréntesis, nos habla de la inmanencia de la tragedia, de

correspondencia entre las líneas visibles y la cualidad del alma residente que las acogió y las ama» [1929, II: 77].

⁹³ El silencio o la espera se utilizan también como recurso para expresar lo indecible o anticipar la tragedia; así se deja ver en este diálogo que mantienen Ana —la protagonista ciega, con resonancias maeterlinckianas, de *La ciudad muerta*— y Blanca María, un diálogo construido en torno a la dicotomía entre la luz y las tinieblas:

ANA.— [...] En el silencio y el vacío, algunas veces, oigo correr la vida con un rumor tan terrible, que querría morir para dejar de oírlo. [...].

BLANCA MARÍA.— [...] También a mí, en la luz, la hora que pasa me infunde a veces ansiedad insostenible. Parece como si esperásemos algo, algo que no llega nunca. Nada llega, desde hace largo tiempo [1929, I: 142].

la eternidad del heroísmo» [Baeza, 1917: xxii]. Lo que se propone en esta pieza es la posibilidad de forjar a partir de un tiempo y una ambientación remotos una tragedia con apariencia de modernidad, en la que se recrea la Antigüedad clásica y se retoman los personajes de la *Ilíada* o el teatro de Esquilo y Sófocles trasplantados al mundo actual. Y es que *La ciudad muerta* transcurre en el espacio mítico de las ruinas de Micenas⁹⁴, pero el tiempo en que se desarrolla y los protagonistas de la trama –el matrimonio formado por Ana y Alejandro y los hermanos Leonardo y Blanca María– son modernos. En el origen de la pieza podemos encontrar, además, la historia del arqueólogo alemán Heinrich Schliemann –descubridor de la tumba de Agamenón en 1876–, en quien se inspira el personaje de Leonardo, aquel que ha osado investigar los vestigios de la tragedia y sobre el cual recae la maldición de los Atridas; así nos lo hace ver Alejandro:

Fascinado por los sepulcros, ha olvidado la belleza del cielo. Es necesario arrancarlo al maleficio... [...] La tierra que ahora revuelve es maligna; parece como si todavía debieran desprenderse de ella las exhalaciones de las culpas monstruosas. [...] Temo que los muertos que busca, y no acierta a descubrir, hayan resucitado dentro de él violentamente y respire con el tremendo aliento que les infundió Esquilo en la *Orestíada*, perseguidos sin tregua por el hierro y la antorcha de su Destino. [...] La vida ideal de que se ha nutrido debe haber revestido en él las formas y relieves de la realidad [1929, I: 177-178].

Leonardo está enamorado de su hermana Blanca María, que es amada al mismo tiempo por Alejandro. El incesto se convierte, pues, en el detonante de un desenlace que alcanza dimensiones trágicas, pues Leonardo cree que su hermana corresponde a Alejandro y esa idea le hace enloquecer: «Sobre nosotros pesa un destino durísimo y es preciso sufrir su ley de hierro. La culpa no es tuya» [301]. Ese destino del que habla Leonardo se reconoce en el propio ambiente de irrealidad que cobra la escena y en las sensaciones que describen los personajes, siempre identificadas con la idea del destino trágico; las palabras de Alejandro están fuera de toda duda: «Estamos en una hora grave, muy grave. Un torbellino violento nos arrastra hacia no sé qué fin. Somos la presa de una fuerza oscura e invencible. [...] Ha llegado para cada uno de nosotros el instante de mirar frente a frente al Destino...» [317]. Leonardo convierte a Blanca María en víctima inocente, no solo porque resulta insoportable que otro la ame, sino

⁹⁴ El autor recurre a uno de los tópicos más repetidos de la literatura finisecular, el de la «ciudad muerta», metáfora de un mundo «decadente» que se derrumba, no obstante sus esfuerzos por conservar un instante de belleza [Hinterhäuser, 1980: 41-66; Lozano, 2000: 11-46]. Un precedente de este interés por las ciudades muertas es la novela *Bruges-la-morte* (1892), de Georges Rodenbach, un ejemplo que en España se identifica con Toledo, Ávila o Segovia, entre otras.

porque no puede aceptar sus sentimientos y entiende que el sacrificio lo redime de cometer el incesto:

Ahora estoy puro, estoy completamente puro... Si ella se levantase ahora, podría caminar sobre mi alma como sobre la nieve inmaculada... Si ella reviviese, todo mis pensamientos por ella serían como las azucenas, como las azucenas... [...] Ningún amor es igual al mío sobre la tierra... Toda mi alma es un cielo para esta muerta... [...] ¿Quién, quién habría hecho por ella lo que yo he hecho? [...] Y toda mancha desapareció de mi alma; volví a ser puro, absolutamente puro. [...] Es perfecta, ahora es perfecta. Ahora puede ser adorada como una criatura divina... [326-328].

No obstante, su intención de recuperar el espíritu de lo trágico se perfila con más intensidad en *La hija de Iorio* (1904), una «tragedia pastoril» en tres actos ambientada «en la tierra de Abruzos, hace ya muchos años». Para Ricardo Baeza, D'Annunzio «nos da la obra suprema del teatro contemporáneo, la obra trágica por excelencia, de pura entraña dramática, desnuda, palpitante, sin afeites de retórica; la verdadera tragedia popular, en suma: lo que debió ser la tragedia para el pueblo que celebró a Esquilo» [1917: xxx]. *La hija de Iorio* comienza con la conversación entre Candia de la Leonessa y su hijo Aligio, que a punto está de casarse con Vienda. La premonición de que algo puede ocurrirles no se hace esperar —«*La madre le tocará la frente con la palma de la mano, como para ahuyentar una sombra funesta*» [1917: 17]—, y aunque no sabemos qué es lo que sucede, no es difícil intuir el misterio en las palabras de la madre preocupada por su hijo: «Hijo, ¿qué pena te aflige? ¿La pesadilla te atormentó acaso? Tu palabra es como cuando anochece y a la orilla del foso uno se sienta y no sigue, porque sabe que llegar no puede adonde está su alma; como cuando anochece y el avemaría no se oye» [18-19]. Poco después, asistimos a una escena ceremonial, en la que Vienda y Aligio son casi santificados con ofrendas por la madre, las tres cuñadas y algunas vecinas, mientras de lejos se escuchan las voces de los segadores y el sonido de las campanas. El carácter ritual de la escena se amplifica por la intervención coral de todos los personajes y la importancia que adquieren los gestos, los colores, el vestuario y otros elementos escenográficos connotados simbólicamente. La solemnidad se interrumpe cuando de pronto aparece en la casa una mujer con el rostro oculto, «*jadeante de fatiga y espanto, cubierta de polvo y de zarzas, semejante a la presa de caza perseguida por la jauría*» [35], que en efecto es perseguida por un grupo de segadores: «¡Gente de Dios, salvadme! ¡La puerta, cerrad la puerta! ¡Poned las barras! Son muchos, y todos con sus hoces. Están locos, están locos de sol y de vino, de vituperio y mal deseo... Quieren cogerme, a mí, criatura de Cristo, a mí desventurada,

que mal alguno no hice» [35]. Cuando finalmente se descubre su identidad y los segadores dan con ella –se trata de Mila de Codra, «la hija de Iorio, la hija del brujo de Codra, ramera de bosque y de establo, [...] la desvergonzada que sirvió de pendón en todas las hacinas» [46]–, las mujeres que están en la casa arremeten contra la joven, excepto Aligio, quien, absorto por lo que parece ser la aparición de un «ángel mudo» tras la mujer, le demuestra piedad y arrepentimiento; luego decide irse con ella a la montaña, arrastrado por no se sabe qué fuerza sobrenatural, y su familia piensa que Mila lo ha embrujado, de tal modo que su padre, Lázaro de Roio, querrá liberarlo aun a costa de su propia muerte. Aligio vuelve al pueblo acusado del asesinato de su padre, pero en la escena última de la obra aparece «la hija de Iorio» para acusarse ante todos del crimen que no ha cometido y así salvaguardar la vida de Aligio.

Cada uno de los actos de la tragedia comienza con una escena que hace las veces de preludio musical –como al comienzo del acto tercero con el coro de plañideras–, y su cierre coincide siempre con otra escena en la que se extrema la tensión dramática –como al final del acto segundo, en el que Aligio mata a su propio padre para defender a Mila–. El carácter ceremonial del drama se pone de manifiesto tanto en los preparativos de la boda en el acto primero como en el planto coral de plañideras y parientas que llora la muerte de Lázaro en el acto tercero –«¡Ah, qué lástima de la carne cristiana, de la vida nuestra, de toda la gente que nace, padece, muere y no sabe por qué!» [140]–, sendas muestras de un teatro plenamente ritualizado, que recurre de continuo al imaginario cristiano. La escena final de la tragedia es una suerte de sacrificio cristológico, en el que Mila será capaz de ofrecer resignada su vida en el fuego por la falsa inocencia de Aligio: «¡El fuego es hermoso! ¡El fuego es hermoso!» [179]⁹⁵.

Por último, uno de los resortes formales más destacados de esta particular recreación de la tragedia llevada a cabo por D'Annunzio lo constituye la versificación de estas piezas, hasta el punto de que «tiene una importancia comparable a la que tenía en el drama griego» [Baeza, 1917: xxxi]. El ritmo yámbico del endecasílabo se utiliza, según su traductor, «en las escenas rituales donde domina la emoción religiosa, y en aquellas en que el tumulto de las pasiones abre tregua», y el ritmo dactílico del

⁹⁵ D'Annunzio había explorado también la dimensión más oscura y heterodoxa del decadentismo en *La Gioconda* (1899), en la medida en que el tópico de la mujer fatal protagoniza esta tragedia, una de las piezas mayores del italiano cuya primera versión castellana, realizada por Francisco Villaespesa, data de 1906. La pieza plantea la lucha del escultor Lucio Settala entre la lealtad matrimonial que debe a su esposa Silvia y la fatal atracción que siente por su modelo Gioconda, en una encarnación más del debate decadente entre deber y placer, pero también de la superioridad del arte –escultura y modelo que la nutre– respecto de la vida ordinaria.

eneasílabo y del decasílabo «para la expresión viva de la violencia, del dolor, del terror, de la piedad» [XXXI]. Por otro lado, en las escenas esencialmente líricas —como el canto de las tres hermanas o la lamentación de las plañideras en *La hija de Iorio*— se utiliza el ritmo trocaico descendente, el octosílabo, «metro muy usado en las poesías religiosas de la Edad Media y que se remonta a los orígenes de la literatura italiana» [XXXII]⁹⁶.

3.4. El ámbito germánico: Hugo von Hofmannsthal

Más allá de la repercusión del Hauptmann antirrealista, la vinculación más importante del ámbito germánico con el simbolismo europeo se centra en la obra dramática del escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal, «el eterno vagabundo, un hombre sin raíces, identificable con la ubicuidad espiritual de los personajes simbolistas» [Balakian, 1969: 174]. La influencia de los simbolistas franceses en Alemania y en Austria es bien temprana, tal y como demuestran las obras del poeta Stefan George: sus traducciones, sus escritos teóricos, sus libros de poesía —*Himnos* (1890), *Peregrinaciones* (1891), *Algabal* (1892) o *El año del alma* (1897), entre otros— e incluso su «drama lírico» *Manuel*, en los que propone que el arte no debe imitar la realidad sino conformar una visión del mundo mediante símbolos⁹⁷.

La exclusividad estética de un sistema literario autosuficiente no excluye la conciencia de pertenecer a una realidad cultural tardía, que ya solo existe en el pasado o en la recurrencia de los modelos clásicos. Es lo que ocurre con el joven Hofmannsthal, que asiste al desmoronamiento del Impero austro-húngaro con escepticismo, pero con su esperanza puesta en rememorar la tradición literaria europea desde los clásicos de la tragedia griega —*Elektra* (1903) y *Edipo rey* (1910)— hasta Calderón —véanse las piezas *Cada cual* (1911), una suerte de redivivo auto sacramental sobre la muerte de un hombre rico; *El gran teatro del mundo de Salzburgo* (1922), basado en la obra homónima del dramaturgo áureo; o *La torre* (1927), en la que la deuda con el modelo

⁹⁶ La utilización de ritmos métricos diferentes según el carácter dramático de las escenas recuerda las recomendaciones de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

⁹⁷ Otro de los autores a los que podríamos referirnos aquí es el poeta Rainer María Rilke, cuyas piezas dramáticas se encuentran a caballo entre el naturalismo y el simbolismo por su escenificación del pesimismo fatalista del hombre incapaz de rebelarse contra el destino. Quizás sea *La princesa blanca* la obra en la que mejor se manifiesta su experimentación con la nueva estética. La pieza está protagonizada por una joven princesa, casada con un anciano, que se mantiene virgen durante once años con la esperanza insatisfecha de reunirse con su amante. El espacio de la obra recuerda mucho los dramas maeterlinckianos —especialmente el ambiente de *Peleas y Melisanda*— por la ambientación en un palacio junto al mar, figuras humanas entre la niebla y al atardecer, o un viejo parque habitado por sombras misteriosas [Balakian, 1969: 220].

calderoniano se hace mucho más explícita–, por no hablar de sus libretos para óperas de Richard Strauss, tales como *El caballero de la rosa* (1911) o *Ariadna en Naxos* (1912).

La primera etapa del escritor –hasta la famosa *Carta de Lord Chandos* (1902)– comprende la totalidad de su obra poética, aunque también incluye varias piezas teatrales con implicaciones líricas⁹⁸. Su vinculación con la estética simbolista viene dada por los llamados «dramas líricos» en un acto y en verso, en los cuales se expresa una actitud semejante a la idea maeterlinckiana sobre lo «trágico cotidiano». Hofmannsthal conocía la obra del dramaturgo belga e incluso le había dirigido correspondencia y algunos textos, de modo que la influencia de Maeterlinck en estas piezas y el «estado de ánimo» que suscitan se inspira en «las mismas grutas, salones, corredores, escaleras, cavernas, castillos, pájaros con alma y fuentes» [Balakian, 1969: 175] que aparecen en su poesía y su teatro. Al mismo tiempo, los textos dan buena cuenta de varios aspectos claves del imaginario simbolista, como la conciencia del poder mágico de las palabras y de las frases, que «tienen mucho mayor relieve que los pobres seres humanos que las dicen»; de ahí que nos encontremos antes «un teatro en que la creación de caracteres está supeditada a la expresión de verdades universales acerca de lo que unifica a los hombres más que acerca de lo que les distingue» [Balakian, 1969: 175].

Entre esos dramas primerizos se encuentran *Ayer* (1891), una evocación nostálgica del pasado y de ambientes lejanos; *La muerte de Tiziano* (1892), una reflexión sobre el conflicto entre el arte y la vida, alentado por los discípulos del pintor moribundo; o *El loco y la muerte* (1893), una obra caracterizada por esa tópica fascinación mística del simbolismo ante la muerte, en la que además se recurre a la figura del loco como sujeto capacitado para percibir la realidad oculta de las cosas. Los protagonistas de estas piezas forman parte también de un mundo en descomposición y albergan un estado de conciencia representado por el cansancio existencial, aunque en ocasiones pueda entreverse cierta crítica hacia el comportamiento abúlico o la evasión esteticista; un ejemplo es el personaje de Claudio en *El loco y la muerte*, el violinista que envejece antes de tiempo por mantener una actitud contemplativa del mundo exterior y que en un momento dado parece arrepentirse por ello: «Mi vida entera, mi

⁹⁸ Sobre ese impulso lírico que está presente en el conjunto de su obra escribe Rodolfo E. Modern: «Aunque la prosa de Hofmannsthal posee el valor de la claridad, originalidad y elegancia, tanto en la narración como en ensayos de rico pensamiento, su aprehensión del mundo es la del lírico, aun en sus dramas, que se resuelven en una maravillosa efusión verbal del sentimiento más que en el choque irresistible de las pasiones» [1995: 273].

vida extraviada parece / tejer placer perdido y lágrimas nunca lloradas / sobre estas calles, esta casa / y un eterno buscar sin sentido, un vago anhelo» [*apud* Roetzer y Siguan, 1992: 350]. Cuando al final de la obra la muerte personificada le pide cuentas de su existencia, el joven siente que ha llegado demasiado pronto al final de su vida y reconoce su desidia, pero la muerte –que antes disfrutaba con el placer sensual de su música– le arrebató fatalmente la vida:

LA MUERTE.– Pero todos, maduros, caéis en mi brazo.
CLAUDIO.– Pero yo no soy maduro, déjame aquí por ello.
No quiero lamentarme más como un necio,
me aferraré a la tierra.
El mayor anhelo vital grita en mí.
[...]
Solamente al morir siento que soy.
[*apud* Roetzer y Siguan, 1992: 350-351]

Claudio se enfrenta entonces a la muerte con resignación, seguro de que, a pesar de ese destino, ha sido capaz de intuir una vida interior que le ha puesto en contacto con la realidad más profunda y terrible del ser humano:

Aunque me quedara sin sentido, tan embelesado en mí,
he conocido un mundo interior:
Con aire inerte el mundo vago de las sombras,
del que el miedo más profundo y enigmático nos invade
tal madurez y herrumbre para nuestras almas jóvenes,
y máscaras que se ocultan del que es dichoso.
¡Del alma la maldita gruta perruna,
sospecha mortal de la más profunda vida,
el abismo del sentir, el apagarse de cualquier luz,
el despertar de la noche sin límites
y la visión de la nada cual Medusa!
[Hofmannsthal, 2002: 245].

3.5. El teatro anglosajón y el simbolismo mítico de W. B. Yeats

La tradición del «teatro poético» en el mundo anglosajón se desarrolla desde Shakespeare y el teatro romántico de Shelley o Browning [Cernuda, 2002] hasta el renacimiento y la discusión sobre el género en la obra de W. B. Yeats, T. S. Eliot o Christopher Fry. La importancia de ciertos dramaturgos con respecto al fenómeno de «poetización» del drama se debe más al calado de sus ideas teatrales que a sus propuestas dramáticas concretas –así sucede, por ejemplo, con la relevancia de los

ensayos sobre el *poetic drama* de Eliot si se comparan con su obra dramática⁹⁹–, pero es quizás la práctica teatral del poeta y dramaturgo W. B. Yeats una de las más significativas del ámbito anglófono durante la época simbolista.

Su relación con tal estética está fuera de toda duda, no solo si tenemos en cuenta sus ensayos literarios y artísticos –recogidos fundamentalmente en *Ideas sobre el bien y el mal* (1896-1903)–, sino muchos de sus libros de poesía –de forma especial *El viento entre los juncos* (1899)– y algunas de las obras dramáticas que se analizan aquí¹⁰⁰. En este sentido, conviene que apuntemos cuáles son sus ideas sobre la estética simbolista, puesto que algunos escritos teóricos conciernen a la esencia misma del movimiento; así en el ensayo «El otoño del cuerpo» (1899), en el que Yeats confirma las transformaciones artísticas –la música de Wagner, la pintura francesa y el prerrafaelismo inglés– y literarias –Villiers de l’Isle-Adam o Maeterlinck– que se han gestado en Europa durante la última década del siglo XIX como manifestación de un estado de ánimo y un proceso de interiorización espiritual:

Noto, por cierto, en las artes de todos los países, esas tenues luces, esos pálidos colores, esos indistintos perfiles y débiles energías que muchos llaman la «decadencia» y que yo –porque creo que las artes sueñan en las cosas venideras– prefiero llamar el otoño del cuerpo. [...] Su importancia es mayor porque nos llega en el momento en que empezamos a interesarnos por muchas cosas que la ciencia positiva, intérprete de las leyes externas, había negado siempre: la comunicación de las mentes entre sí por medio del pensamiento y sin palabras, la presciencia por medio de sueños y visiones, la llegada de los muertos entre nosotros y muchas cosas más [1975: 179-180].

Son quizás estas cuestiones candentes y la urgencia de renovar el teatro irlandés de su tiempo las que motivaron un cambio de rumbo radical en las artes escénicas, coincidente con la fundación del famoso Movimiento Dramático Irlandés, en enero de 1899, para reivindicar la identidad nacional irlandesa y su tradición cultural¹⁰¹. El grupo

⁹⁹ La pieza teatral más emblemática de T. S. Eliot es *Asesinato en la catedral* (1935), un misterio teatral escrito para el festival religioso de Canterbury. Si bien es cierto que sus piezas teatrales no se acomodan realmente con su teoría dramática –toda vez que se trata de obras con un marcado componente ideológico y religioso–, en su poesía sí pueden encontrarse formas expresivas que no están lejos de las cualidades dramáticas que reclama en sus ensayos. El protagonista de su primer libro de poemas –Mr. Prufrock– contiene rasgos propios de un personaje dramático y en muchos poemas de libros posteriores encontramos contrastes «dramáticos» que casi podrían leerse en voz alta –véase la mescolanza de registros de *La tierra baldía*– o ritmos que imitan a la música de jazz [Wilson, 1989: 99]. Sobre el teatro de Eliot, véanse los trabajos de Donoghue [1959] y Kuna [1971], entre otros.

¹⁰⁰ Su correspondencia directa con el simbolismo lo pone también en conexión con las tendencias espiritualistas que circularon a finales del siglo XIX por Europa –tales como la Sociedad Teosófica o la cofradía ocultista *The Golden Dawn*–, como demuestra *Una visión* (1925), uno de sus libros más extraños y profundos, en el que intenta conciliar la religión con la ciencia y la filosofía.

¹⁰¹ Sobre el Movimiento Dramático Irlandés, véase Usandizaga [1988: 297-333], que incluye un apartado dedicado a Yeats [310-319].

formado por Yeats, Lady Gregory y Edward Martyn se presentó en Londres en la primavera de ese mismo año con las piezas *The Heather Field* (1899), de Martyn, y *The Countess Cathleen* (1892), de Yeats, y su intención era la de representarlas también en Dublín, pero se produjo una crisis interna y el grupo se transformó en una nueva compañía formada ahora por Yeats, lady Gregory, los hermanos Fay y George Russell¹⁰². Para entonces ya se había fundado el Abbey Theatre de Dublín, como sede de los trabajos de la compañía desde 1900; en el ensayo «El teatro» (1899) se expone la intención primera de esta nueva experiencia teatral:

Debemos hacer teatro para nosotros y nuestros amigos y para unas cuantas gentes simples que, por su misma simplicidad, comprenden lo que nosotros entendemos por erudición y reflexión. Hemos planeado el Teatro Literario Irlandés con esta hospitalaria emoción y, para que la gente adecuada se entere de nuestra existencia, esperamos representar una o dos obras en la primavera de cada año; y para que la gente que buscamos pueda escapar del recuerdo embrutecedor del teatro comercial, que se adhiere incluso a ellos, nuestras obras serán, en su mayor parte, remotas, espirituales e idealistas [Yeats, 1975: 158].

La creación del Abbey Theatre coincide con el replanteamiento de un nuevo concepto teatral que reclama la restauración del verso y la utilización de formas dramáticas diversas para escapar de la escena naturalista. Yeats sostiene un intenso debate sobre las posibilidades de «recitar» el verso lírico con acompañamiento musical –en su caso, con el salterio, un instrumento de cuerda pulsada o percutida–, siempre y cuando se respete el sentido del ritmo¹⁰³. En su ensayo «Hablando con el salterio» (1902), el poeta defiende que esta particular forma de recitar el verso consiste en algo parecido a «regular nuestras palabras según las notas musicales corrientes», mediante

¹⁰² Yeats había regresado en 1896 a Irlanda, donde se integró en los movimientos de renovación literaria y entabló amistad con otros autores teatrales, como la dramaturga nacionalista lady Gregory –autora de *Cuchulain* (1902) o *The Rising of the Moon* (1907), entre otras obras, con cuya ayuda fundaría el Movimiento Dramático Irlandés– o John Synge, a quien Yeats rescató de su retiro e inactividad de París para que se convirtiera en uno de los mayores valedores del Abbey Theatre: «Synge logró, a escala reducida, durante los pocos años que precedieron a su muerte, crear [...] tal vez el ejemplo más auténtico de drama poético que haya visto la escena moderna» [Wilson, 1989: 45]. Entre las piezas más destacadas de Synge se encuentran *In the Shadow of the Glen* (1903), su famoso drama *Riders to the sea* (1904), *The Well of the Saints* (1905) o *The Playboy of the Western World* (1907). La relación de Yeats con estos escritores y la crónica de sus intereses comunes se recogen en el libro *Dramatis personae* (1896-1902). Todos ellos se declararon desde el primer momento en contra del teatro social o naturalista a la manera de Ibsen y abogaron por un teatro poético e imaginativo relacionado con el simbolismo. Como ha señalado Aránzazu Usandizaga: «El simbolismo había llegado a Irlanda gracias al libro de Arthur Symonds, *The Symbolist Movement in Literature* (1889), e iba a ser muy influyente en la formación no sólo de Yeats, sino de George Moore y de James Joyce» [1988: 299].

¹⁰³ No es esta la primera vez que el poeta reflexiona sobre la musicalidad del verso; véase el ya citado ensayo «El teatro» (1899): «El verso, recitado sin énfasis musical, parece sólo una manera artificial y fastidiosa de expresar lo que simple y naturalmente podría decirse en prosa» [1975: 160].

notaciones que «indican las sílabas en las que la voz se apresura o se demora» [1975: 26]. Frente a la manera de actuar o interpretar el verso más común en tiempos de Yeats, esto es, aquella que fija su atención en los grandes efectos, impostada y grandilocuente, el poeta propone aplicar en algún sentido su «recitado» de los poemas líricos a la dicción teatral:

No quiero decir que debemos recitar nuestras obras teatrales en notas musicales, porque el verso dramático necesitará su propio método, y hasta ahora sólo he experimentado con poemas líricos cortos; pero estoy seguro de que si la gente escuchara durante algún tiempo poesía lírica, recitada siguiendo unas notas, pronto les resultaría imposible escuchar sin indignación los versos como se dicen en nuestros principales teatros [27-28]¹⁰⁴.

Su ideal dramático consiste, por tanto, en la posibilidad de un «teatro poético» basado en la utilización del verso y en la conciencia plena del ritmo musical que la forma imprime al contenido. Al mismo tiempo, la intención primaria del poeta es la de hacer que la más honda poesía confirme su vocación colectiva en un marco dramático; puede ilustrar esta idea su reseña sobre *El retorno de Ulises*, de Robert Bridges (1896):

Algún día los pocos a los que nos interesa la poesía más que cualquier otra cosa temporal y que creemos que su deleite no puede ser perfecto cuando la leemos a solas en nuestras habitaciones y anhelamos alguien con quien compartir ese placer, que podría ser total en el teatro donde lo compartimos con el amigo, el amante con la amada, convenceremos a algunos idealistas para que salgan en búsqueda del arte perdido de la declamación y saldremos nosotros mismos a buscar ese otro arte perdido, que es quizás entre todas las artes el más cercano a la eternidad, el arte sutil de escuchar [1975: 188].

Al referirse más concretamente a las posibilidades actuales del «drama poético», Yeats recoge –también en el citado ensayo sobre «El teatro»– la opinión de aquéllos que piensan que esa fórmula dramática está agotada «porque los poetas dramáticos modernos no poseen poder dramático» [1975: 158], aunque se opone a esta tesis y prefiere pensar que lo que verdaderamente ha cambiado ha sido el público y no la imaginación de los poetas; de ahí que muchos creadores hayan optado por adecuar todos los elementos de la representación a las demandas del auditorio y que los propios actores hayan renunciado a trasladarle la música de las palabras para «hablar como si estuvieran leyendo algo del periódico» [159].

¹⁰⁴ Conviene precisar en qué medida estas ideas son aplicables a la obra dramática de Yeats, puesto que el poeta parece reservar su definición del «recitado» a los poemas líricos breves, mientras que da por hecho la imposibilidad de trasladarla al ámbito dramático: «Yo, de todos modos, de ahora en adelante pienso escribir todos mis poemas largos para la escena, y todos los cortos para el salterio» [1975: 28].

Andrew Parkin ha estudiado ampliamente la interrelación de la poesía y el drama en toda la obra del escritor irlandés y ha puesto de manifiesto «the dramatic force of Yeats's poetry» [*apud* Gould, 1981: 211]. La dialéctica entre ambos discursos literarios –poético y dramático– determina, en su opinión, una suerte de conflicto en el que «the poems are highly dramatic [and] the plays are highly lyrical» [*apud* Gould, 1981: 212]. Esta caracterización tiene su máxima expresión en el teatro breve del dramaturgo –en el que aparecen canciones y danzas tradicionales que proceden casi siempre del folklore irlandés–, así como en otros dramas de mayor o menor intensidad poética que acentúan sus cualidades líricas. Parkin señala que para Yeats «lyric drama [means] these musical elements together with the revelation of a character's spiritual life at a moment of poetic intensity» [*apud* Gould, 1981: 212]. Pero no todos los críticos admiten esta correcta interrelación de la poesía y el drama en sus piezas, pues en muchos casos se les ha negado el carácter dramático y han sido consideradas más bien como una extensión o una parte de su quehacer poético [Wilson, 1989: 45]¹⁰⁵.

El teatro de Yeats tiene, pues, conexiones con su poesía y debe enfocarse desde la tradición poética que lo entronca con los poetas románticos ingleses: Blake, Wordsworth, Coleridge y Shelley. Sus primeras piezas dramáticas demuestran la intención de escribir un teatro imaginativo, simbólico y poético –generalmente en verso, aunque a menudo se intercalan verso y prosa–, que apuesta por los géneros menos habituales en la escena de su tiempo, como la leyenda heroica. El poeta se manifiesta también en contra del escepticismo reinante durante el «fin de siglo», frente al cual reacciona mediante una búsqueda de lo inexplicable a través de la magia y el ocultismo; por eso muchas de sus piezas teatrales nos resulten algo crípticas por la imposibilidad de descifrar ciertos símbolos o por la escenificación simbólica de tensiones psicológicas que no son fácilmente discernibles. Entre las piezas que corresponden a esta etapa dramática, marcada por la adaptación dramática de leyendas y cuentos de la tradición popular irlandesa –asimilados a su propio discurrir biográfico–, se encuentran *La*

¹⁰⁵ En este sentido, se ha señalado incluso la necesidad de Yeats de dar cuerpo dramático a su propia poesía como forma de intervenir en la vida práctica: «La vocación dramática es en Yeats sólo un aspecto de su vocación poética, y su decisión de dirigir un teatro no sólo obedece a su deseo de explorar los recursos artísticos teatrales desconocidos en los escenarios contemporáneos a él, sino también a un impulso por forzar su yo, espontáneamente inclinado a la meditación, al ensueño y a la poesía, a sumergirse en acciones de orden práctico» [Usandizaga, 1988: 308].

condesa Catalina [*The Countess Cathleen*] (1892, pero representada en 1899), *El país de nuestros anhelos* [*The Land of Heart's Desire*] (1894), *Las aguas tenebrosas* [*The Shadowy Waters*] (1900, pero estrenada primero en 1904 y después en 1911) y *El reloj de arena* [*The Hour Glass*] (1903).

La acción de *El país de nuestros anhelos* se desarrolla en una Irlanda mítica y remota, en la que se escenifica el enfrentamiento entre dos mundos completamente antagónicos: por un lado, la realidad triste y miserable de quienes viven sujetos a una forma de vida marcada por el peso de la religión y el poder de la costumbre, y por otro, la utopía imposible de quienes se sienten llamados a disfrutar del ensueño y de una vida más libre en un país en el que se cumplen todos los sueños. Al mundo sombrío y convencional de la casa en la que vive el matrimonio de Brígida y Maurteen Bruin, acompañados de su hijo Shawn y de su esposa María, así como del padre Hart que representa el valor de una vida cristiana y resignada, se opone el mundo luminoso y mágico de una niña procedente del país de las hadas, hacia la que se siente muy atraída la joven María. Es ella misma la que desde el principio se nos muestra como un ser distinto a los demás por su descubrimiento —a través de la lectura de un libro que perteneció al abuelo— de que hay otra realidad más allá de los límites de la casa: «Es de noche, pero la luz de la luna o de un crepúsculo moribundo pone al fondo de los árboles una luminosidad que parece llevar al que mira hasta mundos difusos y misteriosos» [1962: 123]. Y es precisamente la propia joven, a pesar de su actitud contemplativa —o quizás por ello mismo—, la única en atreverse a despejar las ramas que le impiden ver el bosque: «Venid, duendes, sacadme / de este hogar gris y opaco; / en libertad vivía / y me han encarcelado. / A mi gusto quisiera / el trabajo y descanso. / ¡Venid, duendes, sacadme, / del mundo triste y lánguido!» [134-135].

La posibilidad que tiene María de acceder al mundo de las hadas se hace efectiva cuando un hada niña entra en la casa y, con su actitud alegre y desenfadada, dulcifica el comportamiento de la familia; pero no consigue imponerse al pesimismo cristiano que representa el padre Hart, pues «cuando la niña está a punto de empezar a bailar, ve de pronto el crucifijo, deja escapar un chillido y se cubre los ojos con la mano»: «¿Qué figura tan fea es la que veo / sobre la negra cruz? / [...] / ¡Ocultad la figura atormentada! [...] Lleváosla, os lo pido; / ocultadla a la vista de los ojos, / ocultadla a los ojos del espíritu» [142-143]. Se presentan, pues, dos visiones opuestas de la trascendencia y se plantean las dificultades de renunciar al mundo real en favor del mundo fantástico. El ensueño del país de las hadas es atractivo para María porque le ofrece una alternativa a

ese mundo convencional del matrimonio, la maternidad y los deberes de una mujer abnegada, pero esa posibilidad se ve abortada con su muerte al final de la obra, sin que sepamos si finalmente ha accedido a esa otra realidad tan ansiada por ella: «*Cruzan por delante de la puerta figuras danzantes, y quizás un pájaro blanco, mientras cantan muchas voces*» [152].

En *Las aguas tenebrosas* la situación planteada remite a un haz de influencias diversas, que van desde *Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam, o *Peleeas y Melisanda*, de Maeterlinck, hasta las novelas de Huysmans y los poemas de Verlaine y Mallarmé [Usandizaga, 1988: 314]. La acción dramática se desarrolla en un barco que se encuentra en alta mar —«El mar, o firmamento, está representado por un paño semicircular que reproduce la impresión de un negro abismo» [249]— y en el que viajan varios marineros, capitaneados por Forgael, un extraño personaje que toca un arpa, cuya música provoca sensaciones insólitas en todos los que le rodean; entre las visiones que provocan las melodías, se encuentra la de unos pájaros grises con cabeza de hombre que se le aparecen en sueños y que, de alguna forma, representan la voz mágica de su conciencia. Los «piratas» pretenden rebelarse contra él por haberles conducido a mares desconocidos y solitarios —en los que no surge la oportunidad de conseguir un buen botín—, pero la situación cambia cuando se encuentran con un barco presidido por Dectora, una reina de ensueño que cae en las redes de Forgael como en un sortilegio: «Haz lo que bien te plazca, reina, / porque ni tú ni yo podemos / una malla romper de la dorada / red inmensa en que estamos ya cercados» [263]. Los marineros se ponen de parte de Dectora cuando ella anuncia su intención de suicidarse, pero Forgael comienza a tocar el arpa y su sonido les disuade de ir en su contra. Cuando los dos protagonistas se quedan solos, la misma música le hace creer a la reina que Forgael es su marido muerto —Iollan, el de las armas de oro— y que hay entre ambos una historia de amor correspondido, pero los pájaros parecen censurar la nueva situación y le hacen ver al amante que debe continuar su camino hacia el más allá de los mares: «[...] ¡Cómo / gritan ahora! / ¿No oyes tú lo que dicen? / “Donde este mundo acaba empieza otro; / cuantos en este mundo nacen / tienen vida más larga que la luna”» [274]. Lo que se plantea nuevamente en esta pieza es la disyuntiva entre la felicidad que se encuentra al alcance de la mano y la posibilidad de que ese ofrecimiento no sea todavía suficiente y tenga que satisfacerse con el empeño de una búsqueda que en el fondo es inalcanzable. Forgael y Dectora —como Axël y Sara— se convierten entonces en «víctimas de un sueño que les puede inducir a la vez a la muerte y a la inmortalidad» [Usandizaga, 1988: 314].

Frente a la realidad de la existencia en un mundo más o menos inmediato, las «aguas tenebrosas» arrastran a los personajes hacia la experiencia de una realidad espiritual, sin espacio ni tiempo, que no es más que una respuesta trascendente a sus ansias de absoluto.

A partir de 1902, Yeats sustituye las leyendas y los cuentos medievales por la tragedia heroica irlandesa, debido en parte a un profundo desengaño amoroso que altera su vida y su creación literaria. El poeta recurre entonces a las aventuras del héroe céltico Cuchulain, que para él simboliza «el mito del heroísmo individual y el mito de la clase aristocrática irlandesa» [Usandizaga, 1988: 316]; así en *On Baile's Strand* (1903)¹⁰⁶, *The Unicorn From the Stars* (1907) o *The Green Helmet* (1910), piezas todas ellas en las que se ha señalado la inspiración maeterlinckiana por la utilización de ambientes crepusculares y personajes que representan ideas o sentimientos [Wilson, 1989: 45]¹⁰⁷. Las huellas del dramaturgo belga están presentes también en *Deirdre* (1906), pues la protagonista de la obra es –como la Melisanda de Maeterlinck– una joven de extraña procedencia, encontrada por el anciano rey Conchubar en la casa de una hechicera que vive en la montaña, tal y como relatan varias juglaresas:

Hará tal vez una docena de años
que el rey Conchubar descubrió
en la ladera de una loma de este bosque
una casa y, en esta,
una niña, que estaba a los cuidados
de una hechicera; no hubo nadie que pudiese
asegurar si aquella niña
era hija de hombres o de dioses;
nada se supo de ella, ni quién era
ni por qué allí escondida estaba.
Sabíase tan solo que era hermosa;
hermosa en demasía
para tener buen fin [284].

La falta de identidad de la muchacha es el rasgo que mejor corrobora su filiación simbolista, así como el destino trágico al que se ve abocada desde el principio porque,

¹⁰⁶ En esta interesante pieza se entrelaza un episodio de la vida de Cuchulain –en pugna con el rey Conchubar– con el relato que de tal historia realizan un ciego y un loco, «con las caras cubiertas por máscaras grotescas y absurdas» [377]. Como en el teatro de Maeterlinck y Hofmannsthal, ambos personajes representan a quien tiene la capacidad de percibir la cara oculta de la realidad.

¹⁰⁷ En este sentido, hay una vinculación entre las acciones de Cuchulain y los problemas filosóficos o morales que se derivan de ellas, en relación con los sentimientos del poeta: «Yeats transforma y adapta las leyendas a las necesidades y exigencias de expresión propias, y significativamente no se interesa por las acciones públicas de Cuchulain, sino por sus conflictos profundos y privados, los más adecuados para expresar “el drama interior” que desea escenificar; los procesos sórdidos y complejos de la mente, las amarguras e ironías de la vida reflejadas en las emociones humanas» [Usandizaga, 1988: 317].

como se dice, es demasiado hermosa para tener buena suerte. Deirdre debe casarse con el rey –suponemos que impositivamente–, pero un mes antes de la boda es raptada por el joven Naoise, con quien se inicia una historia de amor verdadero. La fatalidad les conduce de nuevo al palacio de Conchubar –de quien reciben falsas noticias de indulgencia– y los enamorados encuentran la muerte, luego de una partida de ajedrez que simboliza el juego letal del ser humano con su destino. La escenografía propuesta por Yeats coadyuva también en la recreación de un ambiente propicio para que se cumpla el designio de los hados; una vez más, son las juglaresas quienes anticipan la ceremonia ritual y pantomímica de la tragedia inminente: *«Una de las juglaresas enciende en el fuego una antorcha, cruza luego por delante de los jugadores de ajedrez y va encendiendo lentamente las demás que están en sus brazos o cubos. La luz ha desaparecido casi del bosque, pero el cielo está iluminado por una claridad crepuscular, que aumenta la sensación de soledad y de aislamiento»* [309-310].

La teoría escénica que subyace a la configuración dramática del teatro de Yeats es también plenamente simbolista, de forma que su idea de la representación conlleva una integración de diferentes manifestaciones artísticas y una búsqueda consciente del convencionalismo escénico. En *Las aguas tenebrosas* ya se produce una síntesis de la palabra, la música, la escena y el movimiento, y en *El país de nuestros anhelos* también se introduce la danza, pero es a partir de 1913 cuando Yeats asume más intensamente la utilización de estas disciplinas. Esta nueva concepción dramática se debe a su descubrimiento –a través de las traducciones al inglés de Ernesto Fenollosa, retocadas por el poeta Ezra Pound– del teatro Noh, un drama lírico japonés –que tuvo su mayor apogeo en el siglo XVII–, caracterizado por la utilización ritual de máscaras, coros, danzas y música ceremonial. En un artículo sobre «Algunas magníficas obras teatrales del Japón» (1906), Yeats nos habla precisamente de ese influjo oriental en la creación de varias piezas caracterizadas por el uso de la palabra, la música, el canto y la danza. En dichas piezas «serán la música, la belleza de la forma y la voz las que lleguen al clímax en una danza pantomímica» [1962: 1258]¹⁰⁸. La concepción teatral de Gordon Craig contribuye, asimismo, a la reivindicación que hace Yeats de las máscaras como recurso interpretativo que permite al actor un grado de abstracción necesario para comunicar experiencias de carácter subconsciente. Al mismo tiempo, la

¹⁰⁸ Aunque el poeta se inspira en el teatro Noh japonés, «no se debe exagerar la influencia de este teatro en Yeats, que se centra sobre todo en la estructura y organización de alguna de sus obras, ya que el material que utiliza Yeats es propio, fruto de la tensión y disciplina creadoras a las que se sometió a lo largo de su vida» [Usandizaga, 1988: 303].

despersonalización facilita la expresión del cuerpo y su plena significación sobre el escenario, como se apunta en el artículo citado sobre el teatro Noh: «Una máscara no produce jamás la impresión de una cara pintarrajeada, y, por muy cerca que esté del espectador, es siempre una obra de arte; y nada perderemos tampoco inmovilizando la expresión de las facciones, porque los sentimientos profundos se manifiestan por un movimiento del cuerpo entero» [1962: 1263]¹⁰⁹.

3.6. El teatro simbolista en Portugal: Fernando Pessoa

Como en la mayor parte de los casos vistos hasta ahora, también son en Portugal los poetas quienes tantean las posibilidades del drama simbolista a partir de 1890, aunque en la mayor parte de los casos no vean refrendadas sus propuestas sobre los escenarios. Varias piezas de Eugenio de Castro, João da Câmara, António Patrício, Fernando Pessoa, Raul Brandão, Almada Negreiros, e incluso Teixeira de Pascoaes, entre otros, conforman la historia del teatro simbolista en Portugal [Rebello, 1979].

La recepción de la dramaturgia simbolista en Lisboa está determinada, como en España, por la visita de la compañía dramática de Maeterlinck –con Georgette Leblanc como actriz principal–, que representó varias de sus obras en marzo de 1904. No obstante, para entonces ya se habían publicado algunas piezas representativas del teatro simbolista en Portugal, como *Belkiss* (1894), de Eugénio de Castro, un poema dramático en prosa sobre la reina de Saba y sus amores con el rey Salomón, considerado por muchos como la primera gran aportación dramática simbolista en portugués. El poeta había frecuentado en París los cenáculos de la nueva estética y mantenía una relación epistolar con Mallarmé, de modo que su filiación con el movimiento le permitió esbozar una pieza interesante, pero con escasas posibilidades escénicas, amén de otros excesos ornamentales tales como «a profusão de imagens e metáforas, de vocábulos insólitos, a descrição fastidiosa, quase obsessiva, de pedras preciosas e mágicas, perfumes raros, plantas exóticas, tecidos sumptuosos, instrumentos de música inusitados, [...] que dilui num fluxo torrencial de palavras a sensualidade e a angústia» [Rebello, 1979: 24]. Sin embargo, la obra tiene cierto aire de tragedia clásica y contiene altas dosis de lirismo, capaz de construir un decorado verbal de primera línea y demostrar así la enorme

¹⁰⁹ En esta dirección, son representativas las *Four Plays for Dancers* –*La fuente del halcón*, *Emer siente celos una sola vez*, *La pesadilla de los esqueletos* y *Calvario*–, escritas entre 1917 y 1920, para las que el poeta contó con la colaboración de Edmund Dulac, que le ayudó con la música y el diseño de los trajes y las máscaras.

capacidad expresiva y sugeridora de su lenguaje. La dramatización de temas históricos o legendarios puede identificarse también con el decadentismo d'annunziano, así como con un teatro estético, de ambientaciones exóticas y suntuosas, en muchos casos inviables desde el punto de vista de la representación.

El mismo año que apareció la obra de Eugenio de Castro se estrenó en el Teatro Nacional de Lisboa *O Pântano*, de João da Câmara, una obra de ambientación sombría y a veces macabra, en la que abundan los presagios y en la que el paisaje exterior es proyección del estado de ánimo de los personajes. El escenario en el que se desarrolla la trama se identifica de continuo con la muerte, puesto que las aguas estancadas del «pantano» impiden cualquier posibilidad de vida; algunas de las acotaciones de la obra, como las que siguen, son bien significativas: «*Desce a noite nos campos, sobe a noite cá dentro em nossas almas*» o «*Passam as sombras sobre o pântano e muda-se a neblina em roupa de fantasmas*» [apud Rebello, 1979: 27]. Teixeira de Pascoaes contribuyó también al teatro poético simbolista con el drama en verso *D. Carlos* (1919) y con la tragicomedia *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), escrita en colaboración con Raul Brandão. En ambas piezas se refleja una visión pesimista e idealizada de la realidad nacional portuguesa en clave simbolista y las dos dan testimonio casi único de la presencia del sentimiento de *saudade* en el teatro lusitano [Rebello, 1979: 40]. Otra pieza de similares características a éstas es *O Fim* (1909), de António Patrício, quien comparte con Pascoaes el pesimismo nacional y la ambientación de la obra en torno a unos reyes que agonizan, como parece agonizar también la patria sin posibilidad de supervivencia. Nos encontramos, pues, ante un teatro de cierto carácter nacionalista, que no escamotea la temática histórica explícita en un intento de comprender los problemas del presente o de reconocer la identidad nacional.

Como en España, las diversas posibilidades de la «poetización» del drama en Portugal atienden a dos manifestaciones dramáticas con más o menos divergencias, esto es, la nacionalización del «teatro poético» –ya hemos visto los ejemplos de Pascoaes y Patrício– y la proyección de la estética simbolista y la temática del misterio. Entre todas estas manifestaciones y como representación de la tendencia más antirrealista, destaca la personalidad de quien está considerado como el poeta portugués más importante del siglo XX, Fernando Pessoa, para quien «o ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático», por tener «continuamente em tudo quanto escrevo a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo» [apud Rebello, 1979: 45]. En esta naturaleza dramática de su poesía se encuentra la clave de los

famosos «heterónimos», puesto que el escritor se declara «fingidor» de sí mismo —«O poeta é um fingidor»— y concibe la creación artística como un drama en el que dialogan diversas voces —Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, entre más de un centenar de nombres— con diferentes actitudes vitales y estéticas. Estos personajes «dramáticos» —encabezados por el propio Pessoa como ente de ficción— comparten un constante diálogo sobre los grandes temas del pensamiento y de la poesía del siglo XX. Sobre la relación entre la heteronimia y lo dramático escribe el poeta:

Obra heterónima es la del autor fuera de su persona; la de una personalidad completa fabricada por él, como podría serlo la de cualquiera de los personajes de cualquiera de sus dramas. [...] Su personalidad debe ser considerada como diferente de la del autor. Cada una de ellas forma una especie de drama, y todas juntas forman otro drama. Es un drama en gente en vez de en actos [Pessoa, 1984: 31]¹¹⁰.

El teatro de Pessoa se mantiene fiel a la misma preocupación y desconfianza sobre la existencia que caracteriza su poesía, así como a su percepción de la realidad como apariencia o mundo inexplorado para los sentidos. Sus piezas teatrales renuncian a las formas tradicionales en lo que atañe a los diálogos, personajes, espacio y tiempo dramáticos, pues el poeta quiere representar una ensoñación simbólica —cuyos protagonistas son meras figuras que asumen las diferentes voces fragmentadas de una sola voz discursiva, el «yo poético»— y explorar al mismo tiempo no sólo la problemática sobre la identidad del ser —tan presente en su obra poética— sino las posibilidades de la propia escritura para encarnarse en drama, ya sea en verso o en prosa¹¹¹. Nos encontramos ante un teatro experimental y filosófico, más cercano a la

¹¹⁰ He aquí otra declaración del poeta en los mismos términos: «Me siento múltiple. Soy como una habitación con innumerables espejos fantásticos que convierten en falsas reflexiones una realidad única, anterior, que no se encuentra en ninguno y que se encuentra en todos» [Pessoa, 1984: 22]. Como ha señalado uno de los mejores conocedores del escritor: «Los heterónimos son la manifestación suprema de una construcción racional elaborada en el campo del lenguaje, el intento de dar voz a las paradojas y contradicciones de una conciencia dividida, fragmentada, de explicarse desde la coherencia de las distintas voces que representan la imposibilidad de ser uno» [Campos Pámpano, ed., 2001: 22-23]. Para una completa visión de este fenómeno de despersonalización literaria en relación con el teatro, véanse los estudios de Seabra [1974], inventor del término «poetodrama» para referirse a Pessoa, y Lopes [1977], que estudia la recepción del drama simbolista en su obra.

¹¹¹ Pessoa esboza en el *Libro del desasosiego* —diario personal del heterónimo Bernardo Soares— una interesante poética sobre su preferencia de la prosa «como modo de arte» sobre el verso, así que conviene que precisemos en qué medida esta predilección por un estilo de prosa rítmica —más allá del versolibrismo— tiene implicaciones para su concepto de la musicalidad del lenguaje o para la propia expresión dramática. Véase, en este sentido, el texto siguiente sobre la consideración de que el verso es tan sólo un paso hacia la prosa: «Considero al verso una cosa intermedia, un paso de la música a la prosa. Como la música, el verso es limitado por leyes rítmicas que, aunque no sean las leyes rígidas del verso regular, existen sin embargo como defensas, coacciones, dispositivos automáticos de opresión y castigo. En la prosa hablamos libres. Podemos incluir ritmos musicales y, a pesar de ello, pensar. Podemos incluir ritmos poéticos y, sin embargo, estar fuera de ellos. Un ritmo ocasional de verso no estorba a la prosa; un

poesía que al drama –no obstante su indeterminación genérica¹¹²–, caracterizado por la utilización del diálogo como única realidad teatral [Rodríguez López-Vázquez, 1998].

Aunque contamos con una veintena de fragmentos dramáticos redactados por Pessoa –entre los que se encuentran *Primer Fausto*, *Diálogo en el jardín del palacio*, *Salomé*, *La muerte del príncipe* o *Sakiamundi*–, solo un texto completo ha llegado hasta nosotros. Se trata del «drama estático en un cuadro» *El marinero* [*O Marinheiro*], escrito en octubre de 1913 y publicado en el primer número de la revista *Orpheu* en 1915. En el «[Prólogo]» de la obra, el poeta califica su obra con la misma definición que utilizó Maeterlinck para sus primeras piezas y subraya algunos de los elementos dramáticos que lo emparentan con el teatro simbolista, como el carácter lírico del texto o la sustitución de la acción por la creación de situaciones y estados de alma:

Llamo teatro estático a aquel cuyo enredo dramático no constituye acción –esto es, donde las figuras no solo no actúan, porque ni se trasladan ni hablan de trasladarse, sino que ni siquiera tienen capacidad para producir una acción; donde ni hay conflicto ni enredo perfecto. Se dirá que esto no es teatro. Creo que lo es porque creo que el teatro tiende a teatro meramente lírico y que el enredo del teatro no es la acción –sino, más ampliamente, la revelación de las almas a través de los diálogos y la creación de situaciones– [...] Puede haber revelación de almas sin acción, y puede haber creación de situaciones de inercia, momentos de alma sin ventanas o puertas hacia la realidad [Pessoa, 1998: 15].

El marinero intercala los parlamentos de tres hermanas que velan el cadáver de una cuarta joven, durante la noche, en la sala circular de un viejo castillo. La conversación a tres voces, interrumpida por varios silencios y pausas, sirve de excusa para que los personajes –vivos, muertos o dormidos– discutan sobre el paso del tiempo y los recuerdos, el problema de la identidad y la realidad de los sueños. La representación se desarrolla, por tanto, en un espacio poético y simbólico –que tiene como límite la luz del día siguiente–, en donde parece reproducirse escénicamente el

ritmo ocasional de prosa hace tropezar al verso. En la prosa se engloba todo el arte, en parte porque en la palabra está contenido todo el mundo, en parte porque en la palabra libre está contenida toda la posibilidad de decirlo y pensarlo. [...] Hasta las artes menores, o aquellas a las que podemos llamar así, se reflejan, susurrantes, en la prosa. Hay prosa que danza, que canta, que se declama a sí misma. Hay ritmos verbales que son bailes en que la idea se desnuda sinuosamente, con una sensualidad translúcida y perfecta. Y hay también en la prosa sutilezas convulsas en que un gran actor, el Verbo, transmuta rítmicamente en su substancia corpórea el misterio impalpable del Universo» [Pessoa, 2008: 29-30].

¹¹² La abolición de los géneros literarios o los trasvases entre unos y otros constituye uno de los rasgos de la modernidad, aunque se trata de un viejo problema visible en su discurrir histórico: «Aristóteles dividió la poesía en lírica, elegíaca, épica y dramática. Como todas las clasificaciones bien pensadas, ésta resulta útil y clara; como todas las clasificaciones, es falsa. Los géneros no se separan en su entraña con tanta facilidad, y si analizamos bien aquello que los compone comprobaremos que de la poesía lírica a la dramática hay una gradación continua. En efecto, remontándonos a los orígenes de la poesía dramática –a Esquilo, por ejemplo– sería más exacto decir que hallamos poesía lírica puesta en boca de diferentes personajes» [Pessoa, 1984: 26].

interior de la mente humana durante el sueño —o desde la muerte—, mediante la asociación a veces inconexa de imágenes y alusiones constantes a un pasado irrecuperable, creado y recreado con el lenguaje; así en estas dos intervenciones de la segunda hermana: «Ya no volveré a ser aquello que a lo mejor no fui nunca...» [1998: 18] o «No podemos ser aquello que queremos ser, porque lo que queremos ser lo queremos haber sido en el pasado» [25]. Los diálogos se convierten poco a poco en una sucesión de interrogantes sobre la vigilia y el sueño, la realidad y la ficción o la propia existencia. La incertidumbre representa tal vez el desasosiego de una única conciencia atormentada por el miedo a recordar: «Tengo miedo a que en un momento ya os haya dicho lo que os voy a decir. Estas palabras de ahora, las digo mal, luego pertenecerán al pasado, estarán fuera de mí, no sé dónde, rígidas y fatales... [...] Mi miedo es más grande que yo. Siento en mi mano, no sé cómo, la llave de una puerta desconocida. [...] Y por eso es por lo que me da miedo ir, como por un bosque oscuro, a través del misterio de hablar...» [22-23].

La frustración de las tres hermanas se incrementa cuando una de ellas dice haber soñado la historia de un marinero perdido en una isla remota, que a su vez sueña un pasado inexistente y se da cuenta de que «toda su vida era la vida que había estado soñando» [30]. La historia del marinero les descubre otra «realidad» distinta a la que creen estar viviendo y les ofrece la posibilidad de imaginarse libres de ese pesado sueño¹¹³, pero el misterio ritual y el estatismo al que nos conducen sin retorno los diálogos plantean de nuevo interrogantes que ya no serán resueltos porque se impone la ley del silencio:

TERCERA HERMANA.— ¿Será completamente necesario, incluso dentro de tu sueño, que hayan existido ese marinero y esa isla?

SEGUNDA HERMANA.— No, hermana mía, nada es completamente necesario.

PRIMERA HERMANA.— Al menos, ¿cómo acabó el sueño?

SEGUNDA HERMANA.— No acabó... No sé... Ningún sueño acaba... ¿Acaso sé yo si no sigo soñando, si no sueño sin saberlo, si soñarlo no es esta vaga cosa a la que llamo mi vida? No sigáis hablándome... Empiezo a estar segura de algo que no sé qué es. Avanzan hacia mí, en una noche que no es esta, los pasos de un horror que desconozco. [...] Mirad: el verdadero día va a llegar... Paremos... No sigamos pensando... No intentemos seguir esta aventura interior... ¿Quién sabe lo que hay al

¹¹³ Antonio Tabucchi interpreta la historia del marinero que sueña en clave esotérica: «Él, que es sueño de un sueño, se libera invirtiendo el sueño, o recorriéndolo en sentido contrario, es decir, soñando a quien lo sueña. (“¿Por qué el marinero no podría ser la única cosa real en todo esto, y nosotras y todo lo demás sólo un sueño?”, dice al final una hermana; y otra específica: “Quizás se muere porque no se sueña bastante”). En definitiva, soñando el marinero se evade del sueño como de la boca de un embudo, se cierra el círculo, se esfuma; y al disolverse disuelve con el alba a aquellas que soñándolo le hicieron soñar» [Tabucchi, 1997: 129].

final de ella?... Todo esto, hermanas, sucedió por la noche... No sigamos hablando de esto, ni siquiera a nosotras mismas... Es conveniente y humano que cada una de nosotras vuelva a su actitud de tristeza [31-32].

Los demás textos firmados por el poeta no pasan de ser meros esbozos o apuntes dramáticos sin apenas posibilidades escénicas, en los cuales se advierte la adopción de mitos literarios, episodios bíblicos y leyendas del viejo Oriente. La obra más relevante y ambiciosa de este limitado corpus dramático es el «poema dramático» o la «tragedia subjetiva» *Fausto*, una pieza con un largo proceso de gestación –el poeta trabajó en ella entre 1908 y 1933–, escrita en verso y compuesta por cinco partes, divididas a su vez en varios fragmentos, que plantean de forma alegórica el enfrentamiento entre la inteligencia –representada por Fausto– y la vida [Crespo, 2000: 261-327]. El poeta incluye unas notas previas con indicaciones sobre la puesta en escena y la orientación filosófica de cada uno de los temas desarrollados en la obra, pues se trata de una meditación sobre el misterio del mundo y sobre los esfuerzos del pensamiento para descifrarlo. En estas notas se concede importancia a los entreactos de la representación, en tanto que son los encargados de resumir el contenido de cada apartado mediante una «repetición lírica» de sus conclusiones.

En la primera sección del drama se propone el conflicto de la inteligencia consigo misma en su afán por conocer «el misterio del mundo»: «Todo es misterio, todo es trascendente / en su complejidad enorme. / Un raciocinio contemplado y exterior, / una ordenada misteriosidad, / silencio interior, repleto de sonido» [47]. Seguidamente, se analiza «el horror de conocer» –«¿Por qué entonces buscar / sistemas vanos de vanas filosofías, / religiones, sectas, voz de pensadores, / si el yerro es condición de nuestra vida, / certeza única de la existencia?» [66]–; después «la insolvencia del placer y del amor» –«¡Un cuerpo humano! / A veces, yo, mirando el propio cuerpo / me estremecía de terror al verlo / así en la realidad, tan carnal» [84]–; y por último, «el temor de la muerte» –«Me hiela apenas, muda, / la presencia de la muerte, que triplica / el sentimiento del misterio en mí» [93]–. El proceso de autoconocimiento se remata, como era esperable, con la derrota de la inteligencia y la posesión mortal del protagonista: «Y el drama concluye con la canción del espíritu de la Noche, que repone el elemento de Terror del Misterio, capaz de envolver a un tiempo la Vida y la Inteligencia» [43].

Por su parte, la historia de *Salomé* –referente artístico de la *femme fatale* a finales del siglo XIX– da pie a una reflexión sobre el problema de la identidad; en *Sakiamundi* se formula el pensamiento religioso que sustenta el Budismo y la filosofía

oriental; y, finalmente, en el *Diálogo en el jardín de palacio* y en *La muerte del príncipe* se retoman de nuevo los temas que obsesionaron al poeta y se apuesta por la creación de un espacio mítico intemporal y utópico, no exento de elementos fantásticos o mágicos, que en algunos casos recuerdan las cuestiones esotéricas utilizadas por otros dramaturgos simbolistas.

CAPÍTULO 4

LA PUESTA EN ESCENA DEL TEATRO SIMBOLISTA

Una de las cuestiones más relevantes a la hora de plantear la puesta en escena del teatro simbolista es la relación entre el texto literario y su viabilidad escénica. Aunque para Mallarmé la verdadera y más perfecta puesta en escena del «teatro ideal» tiene lugar en la mente de los espectadores y para Maeterlinck –por contradictorio que parezca– las obras de teatro son «poemas» cuyo lenguaje sólo puede conservarse sin las restricciones que impone la escena, lo cierto es que muchos textos inspirados por la nueva estética tuvieron su correspondiente realización sobre los escenarios. Sin embargo, no fue nada fácil trasladar a las tablas el alto nivel de exigencia estética de la poética simbolista y, en muchos casos, los textos quedaron reducidos a lo que se denominó –como escollo insalvable para considerar su dimensión escénica– «teatro para leer».

A pesar del enorme caudal de obras dramáticas simbolistas –o inspiradas por el espíritu y la letra del simbolismo–, no todas esas piezas vieron realizadas sus posibilidades escénicas ni se representaron según los cánones simbolistas; de ahí que no podamos identificar sin reservas el «drama simbolista» –si nos referimos a lo dramático como literatura– con el «teatro simbolista» –texto y espectáculo–, pues hay creaciones simbolistas cuya puesta en escena es realista y viceversa¹¹⁴. Por otro lado, hay que contar también con un fenómeno interesante para valorar la forma de hacer teatro desde el simbolismo: la viabilidad espectacular de algunas creaciones poéticas y literarias que en principio no se habían escrito para las tablas, pero que gracias a una nueva concepción de la puesta en escena –que consistía en la introducción de diferentes lenguajes artísticos, como la pintura, la música, la pantomima o la danza–, y sobre todo gracias a la importancia que poco a poco fue adquiriendo la figura del director de escena, pudieron verse representadas, a pesar de las reticencias del público y de los

¹¹⁴ Esta disociación entre el carácter de los textos y de su puesta en escena se produjo especialmente con el teatro de Maeterlinck. *La intrusa* y *Peleas y Melisanda* se representaron con criterios simbolistas, pero no ocurrió lo mismo en otros casos. Stanislavsky se atrevió con el montaje de *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior* en su «Teatro de Arte» de Moscú (1904), pero su estética se aparta de la puesta en escena simbolista, a pesar de utilizar algunos elementos escenográficos que la recuerdan levemente, como una gasa blanca para sugerir la presencia de la muerte en *La intrusa*. La producción londinense de *Peleas y Melisanda* (1898) –que después se vio en el Victoria Theater de Nueva York– tampoco se ajustó a los cánones simbolistas, y la de Reinhardt en el Neues Theater de Berlín en 1903 se realizó según los cánones del teatro romántico y realista [Deak, 1993: 168-170]. Por el contrario, los montajes de las piezas de Ibsen que proyectó el «Théâtre de l'Œuvre» se realizaron con criterios simbolistas.

empresarios. El teatro se convirtió así en el terreno de ensayo de una teoría del espectáculo capaz de asimilar a todas las demás artes, mediante un proceso de «reteatralización» que luchaba contra el teatro más convencional y que reivindicaba la convención teatral como forma de transformar la escena realista-naturalista¹¹⁵.

La renovación teatral vino de la mano de un grupo de jóvenes poetas que se propusieron trasladar la corriente idealista y espiritualista de la poesía a los escenarios. El «Théâtre d'Art» de Paul Fort y el «Théâtre de l'Œuvre» de Lugné-Poe fueron las dos primeras iniciativas que aplicaron materialmente la filosofía poética y artística del simbolismo. Sin su apuesta decidida por plantear nuevos caminos de renovación en el teatro contemporáneo no entenderíamos el trabajo de los primeros directores de escena –Appia, Gordon Craig o Meyerhold–, que se inspiraron en el teatro simbolista para desarrollar su actividad profesional. Tampoco entenderíamos la experimentación teatral de la época de las vanguardias, pues, aunque las iniciativas de Paul Fort y de Lugné-Poe fueron minoritarias, la realidad es que la herencia de esta forma de hacer teatro fue muy fecunda para el desarrollo de la puesta en escena contemporánea.

4.1. El «Théâtre d'Art» y el «Théâtre de l'Œuvre»¹¹⁶

Paul Fort fue uno de esos jóvenes entusiastas que se propusieron convertir la escena en un campo de experimentación literaria y artística. Con sus apenas dieciocho años de estudiante en París, en junio de 1890 fundó el «Théâtre Mixte» con la idea de agrupar a jóvenes actores y dramaturgos en torno a un mismo trabajo escénico. En el marco de esa primera experiencia teatral –en la que también colaboró Louis Germain– se representó *Pierrot et la lune*, de Marc Legrand, una muestra representativa de la identificación del artista moderno con la revisión actualizada del personaje de la commedia dell'arte. En noviembre de ese mismo año, Fort se quedó solo como director del proyecto y fue entonces cuando decidió darle el nombre de «Théâtre d'Art», que abrió sus puertas con la escenificación de *Sur la lisière d'un bois* y *Les Gueux* –dos de las piezas del *Théâtre*

¹¹⁵ La posibilidad de realizar montajes más complejos y con un concepto plástico de la escena se apoyó también en las innovaciones técnicas que desde finales del siglo XIX se produjeron en los teatros, en buena medida por la influencia del modelo wagneriano de Bayreuth: escenarios móviles o inclinados, regulación de la luminotecnia –que acabó con las peligrosas e incómodas candilejas de gas y que permitió apagar las luces de la sala o utilizar focos direccionales–, influencia del cinematógrafo –aun cuando al principio la influencia fuera inversa–, etc. [Oliva y Torres Monreal, 2005: 339-340].

¹¹⁶ Las mejores fuentes de información sobre el «Théâtre d'Art» y el «Théâtre de l'Œuvre» siguen siendo los tantas veces citados trabajos de Knowles [1934] y Robichez [1957]. Pueden completarse con el trabajo ya referido de Bablet [1965: 148-156 y 156-167], así como dos capítulos del libro de Deak [1993: 134-183 y 184-247].

en *liberté* de Victor Hugo que en principio no estaban destinadas para las tablas—, y con *La Voix du sang*, de Rachide, una obra que paradójicamente nada tenía que ver con el simbolismo. En enero de 1891, Fort apostó por la recuperación de la mejor poesía dramática con la tragedia *Les Cenci*, del poeta romántico inglés Shelley, y organizó un espectáculo de casi seis horas de duración para representar íntegramente un texto que tradicionalmente había sido considerado como teatro para lectura.

También a finales de enero de ese mismo año aparecieron varias notas del «Théâtre d'Art» en *L'Écho de Paris*, en las que se informaba de los próximos proyectos —entre ellos, el montaje de *L'Après-Midi-d'un Faune* de Mallarmé, *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard, o *Madame la Mort* de Rachilde—, así como de la orientación estética de la compañía desde ese momento, dirigida ya hacia la asimilación de la poesía y la pintura simbolistas como base artística de la práctica escénica:

A partir du mois de mars les représentations du Théâtre d'Art seront terminées par la mise en scène d'un tableau inconnu du public ou seulement en projet d'un peintre de la nouvelle école. Le rideau restera levé sur le tableau pendant une durée de trois minutes. [...] Une musique de scène et des parfums combinés s'adaptant au sujet du tableau représenté viendront en préparer, puis parfaire l'impression. *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*, a dit Baudelaire [apud Robichez, 1957: 113].

Los más importantes pintores simbolistas del grupo de los Nabis —formado, entre otros, por Paul Sérusier, Emile Bernard, Maurice Denis, Paul Bonnard, Paul Ranson, Eduard Vuillard o Henri Gabriel Ibels— colaboraron en los montajes del «Théâtre d'Art», como en la representación de *La Fille aux mains coupées*, con decorados de Sérusier, en marzo de 1891. La cuarta pared del escenario apareció cubierta con una gasa transparente, tras la cual se apreciaba un fondo de oro brillante, con colgaduras rojas y unos ángeles multicolores arrodillados y en actitud de rezar, muy similares en su hieratismo a los de los pintores primitivos; en opinión de Deak, esta puesta en escena «it brought symbolist painting into the theatre for the first time and also marked the invention of symbolist stage design» [1993: 143]. Se trataba de transmitir al público la idea de un espacio de ensoñación a través de la simetría entre los colores y las formas de tal decorado y los movimientos o las voces de los actores. Por otra parte, la utilización alternativa del verso para los diálogos —que parecían pequeños fragmentos poéticos, recitados con voces casi inexpressivas— y de la prosa para las acotaciones —que además fueron leídas por un narrador— intensificó la síntesis poético-dramática del espectáculo y contribuyó a delimitar una suerte de decorado verbal de mayor importancia incluso que

el pictórico. Fue este un montaje simbolista por la aplicación de los principios estéticos del movimiento, como la analogía, la síntesis literaria, el decorado verbal y la iconografía propia del movimiento.

Otras piezas llevadas a la escena fueron *Madame la Mort*, «drama cerebral» en tres actos de Rachilde, en el cual intervienen alegóricamente dos figuras que representan a la vida y a la muerte; *Le soleil du minuit*, poema dramático en un acto y en verso de Catulle Mendès; *Les flaireurs*, drama en tres actos de Charles van Lerberghe, con música de Abel Duteil d'Ozanne; o *Les noces de Sathan*, «drama esotérico» en un acto de Jules Bois, entre otras. Fort apostó incluso por teatralizar poemas «irrepresentables», tales como «El cuervo», de Poe, «El barco ebrio», de Rimbaud –con un decorado de Ranson de estilo japonés–, y otros de Lamartine o Baudelaire. Pero no se realizaron simples lecturas poéticas, sino que las piezas fueron representadas –como si se tratara de monólogos dramáticos– con una entonación especial o con cierta ritualidad en la actitud de los intérpretes; se utilizaron también los efectos de luz para intensificar determinados aspectos expresivos de los textos. Se representaron igualmente piezas en verso escritas por poetas líricos, como *Phyllis*, de Banville, o *Les uns et les autres*, de Verlaine.

La producción más celebrada del «Théâtre d'Art» es el *Cantar de los cantares* de Salomón, una puesta en escena que todavía constituye un modelo de plena teatralidad simbolista¹¹⁷. Los datos que conservamos de este montaje –bajo la dirección de Paul Napoleon Roinard– proceden de las críticas y del programa del espectáculo, en el cual se mencionaba la propuesta de convertir el texto bíblico en un poema dramático que mostrara el conflicto del alma humana con sus errores y con el espíritu divino. La representación se planteó como un intento real de trasladar a las tablas las analogías entre la palabra, la música, los colores y hasta los perfumes utilizados, de tal forma que cada parte de la función se correspondiera con diferentes percepciones sensoriales¹¹⁸. El decorado contribuyó también a crear un espacio teatral simbólico, gracias a la superposición de varios telones, como una cortina de gasa de color metálico, un dibujo con parte de un templo rodeado de árboles y otro dibujo de una veintena de lirios de los que parecían emanar los perfumes. Finalmente, la interpretación de los actores se

¹¹⁷ El montaje de esta pieza responde al proyecto de representar algunos textos que no eran estrictamente dramáticos, pero que contenían posibilidades escénicas, como las parábolas de los Evangelios, el *Banquete* de Platón, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, textos de Cervantes, etc. Sin embargo, las únicas adaptaciones que se realizaron de este ambicioso programa fueron el primer canto de la *Ilíada* y el *Cantar de los cantares*.

¹¹⁸ Así, por ejemplo, la «Présentation» de la obra comportaba las siguientes realizaciones, que no en todos los casos funcionaron como estaba previsto: «une orchestration; du verbe: en i luminé de l'o (blanc); de la musique: en do; de la couleur: en pourpre clair; du parfum: encens» [Bablet, 1965: 154].

caracterizó por la misma actitud inexpresiva, hierática y estilizada de otros montajes [Deak, 1993: 153-156].

Otros importantes éxitos del «Théâtre d'Art» fueron *L'Intruse* (20 y 21 de mayo de 1891) y *Les Aveugles* (11 de diciembre de 1891), de Maeterlinck, autor de culto para una compañía que al año siguiente se atrevió con el montaje de *Pelléas et Mélisande* (17 de mayo de 1892), aunque las actividades del grupo ya no fueran del todo oficiales. La puesta en escena de *La intrusa* corrió a cargo de Lugné-Poe, que además interpretó el papel del Abuelo ciego, y fue tal la conmoción estética que suscitó la obra que Paul Fort llegó a decir que se trataba del *Hernani* simbolista, en comparación con la reacción provocada por la obra de Victor Hugo en la época romántica. El montaje no contó con muchos medios económicos y los actores implicados en el proyecto no imaginaron nunca la trascendencia que tendría su trabajo, pero lo cierto es que la representación fue todo un éxito. La escenografía consistía tan solo en una mesa situada en el centro del escenario –con una pequeña lámpara como única fuente de iluminación–, en torno a la cual se situaban casi como fantasmas los seis personajes del drama. A derecha e izquierda había dos puertas que daban acceso a las habitaciones, en las que estaban la madre moribunda y el niño que acababa de nacer. El mayor impacto de la obra se producía cuando la lámpara se apagaba y el resto de la representación transcurría en semioscuridad. Aunque hubo algunas críticas negativas, en general se reconoció la capacidad del texto y de la puesta en escena para crear sensaciones y efectos, gracias a su ceñida estructura, su economía de medios y la inevitabilidad a la que conduce su estatismo. Se trata de «the first play in which the symbolist poetic was realized in dramatic form» y «the first genuinely symbolist play» [Deak, 1993: 162].

La últimas producciones del «Théâtre d'Art» –*Les noces de Sathan*, de Jules Bois, el primer canto de la *Iliada* y dos escenas de *Vercingétorix*, de Schuré– se representaron en marzo de 1892, pero estos montajes no contaron con el éxito esperado, entre otras cosas por la falta de medios económicos. Tras la cancelación del proyecto, Paul Fort pretendió reabrir el «Théâtre d'Art» con el estreno de *Axël*, pero los amigos del ya fallecido Villiers de l'Isle Adam –entre los que se encontraba Verlaine– no consintieron que eso se produjera porque consideraron que el texto era una muestra de teatro mental para la lectura pero no para la representación. Como consecuencia, la intención de Fort fue la de poner en escena *Peleas y Melisanda* como última representación (extraoficial) del «Théâtre d'Art». La pieza iba a ser dirigida por Lugné-Poe –que además pensaba interpretar el papel de Golaud– y por Camille Maclair, pero

cuando los ensayos ya estaban bien avanzados se redujeron los apoyos económicos del montaje y el renacido «Théâtre d'Art» se desvinculó del proyecto. La obra sólo pudo estrenarse, como producción independiente, en una sesión celebrada en el Théâtre de Bouffes-Parisiens el 17 de mayo de 1893 y se refrendó más tarde en un teatro de Bruselas.

El montaje de *Peleas y Melisanda* es también un ejemplo representativo de la teatralidad simbolista. Maeterlinck había establecido correspondencia con Lugné-Poe meses antes del estreno para aconsejarle sobre un vestuario de inspiración medieval y en general sobre la mejor forma de llevar la obra a las tablas. La pieza no se representó con demasiados elementos escenográficos, pues –salvo la escena del balcón en la que Melisanda deja caer su cabello o aquella en la que Golaud espía a los protagonistas– el espacio dramático está descrito de forma esquemática –varias dependencias de un castillo, una fuente, un bosque y una gruta– y es solo la iluminación la encargada de subrayar el contraste entre la luz –en muchos casos procedente de la luna, tal y como se describe en el texto– y la oscuridad. Es difícil reconstruir el decorado de la obra, pero los críticos que asistieron a la representación lo compararon con la escenografía del teatro isabelino. El paisajista Paul Vogler fue el encargado de pintar sobre unos telones de papel y una cortina móvil la apariencia de un bosque con más o menos grado de abstracción. Asimismo, la gradación cromática en el decorado y el vestuario –gris descolorido en todos los actores y blanco reluciente en Melisanda– se consiguió gracias al papel de la iluminación. Por último, una vez más fue la interpretación hierática de los actores la que permitió percibirlos como si fueran sombras o criaturas de ensueño. Toda la representación transcurrió casi como un sueño, reforzado además por la presencia de una gran cortina de gasa entre el escenario y la sala [Deak, 1993: 163-167]¹¹⁹.

La otra gran experiencia escénica relacionada con el simbolismo es el «Théâtre de l'Œuvre», una empresa dirigida esta vez por Lugné-Poe –que había sido actor del «Théâtre Libre» de Antoine y después había participado como intérprete de las piezas maeterlinckianas en el «Théâtre d'Art»–, el poeta y crítico Camille Mauclair y el artista

¹¹⁹ Esa misma desnudez escenográfica o ese minimalismo expresionista –basado en la utilización de paneles rectangulares móviles, líneas rectas y colores fríos o cálidos dependiendo de la situación dramática–, junto a unas formas de interpretación que recuerdan los movimientos rituales y el arte pantomímico –los actores, con la cara pintada de blanco, no proyectaban sombra sino que parecían siluetas recortadas o títeres planistas–, son algunas de las características que definen el montaje que pudo verse en el Teatro Real de Madrid en noviembre de 2011, una producción de la Opéra National de Paris y del Festival de Salzburgo, dirigida por Robert Wilson. Véase el programa ampliado del espectáculo, con textos de Yvan Nommick, Julia Kristeva y Georges Banu, así como con algunas fotografías del montaje [*Pelléas et Mélisande*, 2011].

Édouard Vuillard, que pertenecía al citado grupo de los pintores Nabis. Esta experiencia teatral funcionó desde el verano de 1893 hasta junio de 1897, y de alguna manera estaba en deuda con el trabajo desarrollado por el «Théâtre d'Art» en el cual los tres habían participado. Se trataba, en definitiva, de seguir reivindicando las formas del teatro simbolista –entre las que también se consideraba la pantomima y los números circenses– y de dar a conocer a los dramaturgos más jóvenes. Lo sorprendente es que desde el principio se reconociera el teatro de Ibsen como ejemplo más representativo de la dramaturgia simbolista, como hizo Mauclair en el artículo que a modo de manifiesto programático se publicó en el *Mercure de France* antes de la primera sesión del «Théâtre de l'Œuvre». Tal circunstancia se debe a que las intenciones de Lugné-Poe no solo consistían en seguir apostando por el teatro simbolista, sino en la posibilidad de dar cabida a otras formas teatrales en consonancia con el espíritu finisecular; así lo ha manifestado Frantisek Deak:

It is important to realize that l'Œuvre entered onto the stage of contemporary discourse with a program that extended from symbolist theories of art to the social ideas of elitism, individualism, and anarchism. The terms of this program were different from those articulated by Paul Fort just a few years before. The tone is more intellectual, aggressive, and polemical, and it has a clarity of purpose and, in Ibsen, a playwright through whose works the artistic program of the young generation can be realized [1993: 186].

El repertorio del «Théâtre de l'Œuvre» se puede organizar en torno a tres importantes direcciones escénicas: el teatro escandinavo –que es quizás la orientación dramática más interesante tanto por los textos como por su puesta en escena¹²⁰–, las fórmulas teatrales antiguas que están en relación con el simbolismo –el drama inglés de los siglos XVI y XVII o el teatro hindú–, y, por último, el teatro contemporáneo francés¹²¹. El teatro de Ibsen fue la primera de las apuestas dramáticas del proyecto,

¹²⁰ Aunque el teatro de Ibsen supera en número de montajes al resto, en el «Théâtre de l'Œuvre» se representaron también varias piezas de otros dramaturgos nórdicos, tales como *Más allá de las fuerzas humanas*, de B. Björnson, en febrero de 1894, probablemente dirigida por Herman Bang y con decorados del pintor noruego Fritz Thaulow; o *Acreeedores* y *El padre*, de Strindberg, dirigidas de nuevo por Bang, en junio y en diciembre de 1894, respectivamente. En ambas producciones parece ser que se acentuó la caracterización psicológica de los personajes.

¹²¹ Aunque no se trata en estas páginas, a estas propuestas habría que añadir la conmoción estética que produjo el estreno de *Ubú rey* (1896), de Alfred Jarry, en tanto que supone un anticipo –si no el inicio– del teatro de vanguardia. Si bien no se trata de una pieza adscrita a ese fenómeno de «poetización» que analizamos en estas páginas –sino más bien a un intento de reateatralizar la escena mediante la farsa–, esta apuesta antirrealista supuso un fuerte espaldarazo para quienes perseguían la renovación de la escena. El montaje se inscribía de alguna forma en el contexto simbolista –junto a ciertas técnicas del teatro isabelino–, pues los decorados fueron realizados por Vuillard, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Ranson o el propio Jarry, y se utilizaron carteles escritos para reproducir las acotaciones; sin embargo, el montaje no

aunque la representación de *La dama del mar* en diciembre de 1892 es todavía un montaje que no forma parte del «Théâtre de l'Œuvre». Algunas de las piezas del dramaturgo noruego ya se habían representado en el «Théâtre Libre» de Antoine – *Espectros* (1890) fue la primera de las representaciones de Ibsen en Francia, y luego le siguieron *Hedda Gabler* (1891) y *Casa de muñecas* (1892)–, pero fue *La dama del mar* la que permitió una nueva lectura en clave simbolista del escritor nórdico y también una puesta en escena de Lugné-Poe –de nuevo intérprete de la obra– a la manera maeterlinckiana y con los mismos recursos interpretativos que se habían utilizado en el «Théâtre d'Art».

El montaje de *Rosmersholm* que se organizó en el verano de 1893, con la compañía ya consolidada, responde a los mismos criterios estéticos. En este caso, se trataba además de explorar la psicología de los personajes para revelar simbólicamente lo más profundo de sus caracteres. Los decorados fueron diseñados por Vuillard – aunque Bonnard, Ranson y Sérusier le ayudaron a construirlo–, y se utilizaron tapices oscuros, focos para iluminar a los intérpretes desde el suelo y luces de colores –como un rojo intenso para indicar el atardecer– en un intento de crear determinados efectos sobre el escenario. En la composición dramática de la obra se plantearon las mismas técnicas psicoanalíticas o retrospectivas que caracterizaban a otras piezas del autor, en las cuales los motivos más profundos no se muestran directamente y las cuestiones que afectan al pasado de los personajes se retoman para explicar su situación presente de forma similar a lo que hace el psicoanálisis. Asimismo, la pieza recurría a una simbología fácilmente comprensible por el público, como la aparición del caballo blanco como signo premonitorio de la muerte o como representación de lo instintivo, lo mágico y el inconsciente.

La puesta en escena de *Un enemigo del pueblo* le suscitó a Lugné-Poe algunas dudas en torno a su relación con el simbolismo, pues la obra tenía una conexión muy explícita con cuestiones políticas que no podían resolverse de cualquier forma. Los problemas de producción afectaban igualmente al elevado número de actores necesarios para un montaje que exigía hasta un centenar de extras, aunque tal extremo se resolvió

puede considerarse simbolista, si lo comparamos con otras producciones del «Théâtre de l'Œuvre» [Deak, 1993: 227-246]. La primera versión de la obra consistía en una pieza para marionetas –el teatro de muñecos será otra de las viejas formas teatrales renovadoras–, en la que se cuestionan los mecanismos propiamente dramáticos, los viejos temas, el realismo burgués y su lenguaje, a través de una risa destructiva y grotesca que replantea radicalmente el propio arte teatral. En esta obra se encuentran las claves de otros intentos vanguardistas del siglo XX, como el teatro surrealista o el teatro del absurdo. Se estrenó como comedia dramática en cinco actos el 10 de diciembre de 1896 y supuso uno de los mayores escándalos teatrales europeos desde *Hernani* [Robichez, 1957: 356-361 y 530-531].

gracias a la mano maestra de Mauclair, que remarcó la oposición entre la mayoría burguesa y la minoría libertaria, mediante la separación escénica de los dos grupos. El estreno se produjo en noviembre de 1893 y estuvo precedido por una especie de conferencia del poeta Laurent Tailhade sobre el anarquismo, la libertad individual y la necesidad de un elitismo intelectual y artístico que según él propugnaba la obra. No fueron pocos los problemas de orden público y las repercusiones sociales que provocó el montaje de *Un enemigo del pueblo*, por mucho que la intención de Lugné-Poe fuera la de rebajar su contenido ideológico para ofrecer una nueva lectura de la obra.

En resumen, la relación de Ibsen con el simbolismo es compleja, pues sus piezas teatrales no tienen una relación directa con el movimiento sino con aspectos colaterales identificados con la exploración psicológica a la que somete a sus personajes. Cuando Lugné-Poe estrenó *Solness, el constructor* en abril de 1894 –con cierto disgusto por parte del propio Ibsen, que no veía con buenos ojos una interpretación simbolista de su obra–, Maeterlinck publicó en *Le Figaro* una primera versión de su famoso ensayo sobre «Lo trágico cotidiano», en la que se refería a esa otra realidad misteriosa que se ocultaba por detrás de la vida diaria y que según él se ponía de manifiesto en la vida del protagonista. Este planteamiento del dramaturgo belga es quizás el que nos permite justificar los vínculos del teatro ibseniano con el simbolismo, pues de alguna forma la exploración psicológica puede identificarse con la revelación de los problemas metafísicos del ser humano que fueron tan importantes para las teorías simbolistas. Al mismo tiempo, podemos considerar también que esa teatralidad contribuye a la renovación del teatro contemporáneo:

Ibsen is not usually thought of as a symbolist dramatist, but rather as a realistic. By staging Ibsen, Lugné-Poe not only revealed the symbolic aspect of Ibsen's plays but he actually appropriated him to symbolism. The symbolist's acceptance of Ibsen reveals certain aspects of symbolism –specifically, its connection to modern psychological drama– that would have otherwise remained unnoticed. The circumstances, assumptions, and arguments through which Ibsen becomes the single most important playwright of a programmatically symbolist theatre are complex, and they also reveal the relationship of symbolist to modern drama [Deak, 1993: 206-207]¹²².

Otra de las orientaciones del «Théâtre de l'Œuvre» se centró en la recuperación de piezas dramáticas antiguas que se encontraban en la órbita del simbolismo. En esa

¹²² No hay que perder de vista que las primeras interpretaciones del teatro de Ibsen también lo vinculan con el movimiento simbolista, aunque más bien con la utilización de un simbolismo superficial más identificado con la alegoría que con las verdaderas teorías sobre el símbolo: «The earlier interpretation of Ibsen as a symbolist dramatist was based on the contention that his works contain literary symbols and his characters are incarnations of abstract ideas» [Deak, 1993: 207].

tarea de reconstrucción teatral colaboró Maeterlinck, después de que Mauclair abandonara la compañía para dedicarse a otros menesteres. El dramaturgo belga se convirtió en una suerte de asesor literario de Lugné-Poe y le ayudó a escoger varios textos antiguos o clásicos, en los que se reflejan aspectos psicológicos y filosóficos de una angustia existencial compartida en diferentes momentos históricos. Ese sentimiento del ser humano enfrentado a su destino estaba presente en el teatro grecolatino, en los dramas medievales, en la tradición española e inglesa, así como en los dramas de la India, y en torno a estas posibilidades se organizó el nuevo repertorio. Pero el programa resultó demasiado ambicioso, pues tan solo se representaron dos piezas inglesas –la adaptación maeterlinckiana en clave metafísica de *'Tis pity she's a whore*, de John Ford, retitulada como *Annabella*, y *Venice's preserv'd*, de Thomas Otway– y dos dramas hindúes, que constituyen sin duda lo mejor de este frustrado repertorio. El montaje de *Le Chariot de terre cuite*, un drama en sánscrito atribuido al rey Shudraka, fue adaptado por Barrucand, que consideró la utilización de distintos colores para representar los sentimientos o las sensaciones adecuadas a cada uno de los actos. Los decorados fueron realizados por Andre de Valtal y por Toulouse-Lautrec, que imprimieron a sus creaciones una mezcla contrastada de colores chillones y atmósfera sombría. Sobre el vestuario no se dispone de mucha información, pero sí parece que la idea de Lugné-Poe de pintarlo directamente sobre el cuerpo desnudo o semidesnudo de algunos actores suscitó un intenso debate moral en la prensa. Por su parte, la escenografía de *Shakuntala*, una pieza atribuida a Kalidasa, fue diseñada por Paul Ranson. Varias críticas llegaron a comparar la plasticidad de estos montajes con la pintura prerrafaelita y con el exotismo de la cultura hindú.

Con respecto a la tercera orientación dramática del «Théâtre de l'Œuvre», la mayor parte de la crítica coincide en señalar la falta de criterios artísticos en la elección del repertorio francés contemporáneo¹²³. Se pueden señalar, no obstante, dos espectáculos que sí guardan relación con el simbolismo: *La Belle au bois dormant*, de Henry Bataille, y *La Gardienne*, de Henry de Régnier. El primero de ellos, estrenado en mayo de 1894, se planteó como uno de los montajes más complicados del «Théâtre de l'Œuvre», pues la sucesión de escenas exigía numerosas mutaciones y cambios en la

¹²³ Entre los textos escogidos se encuentra *La araña de cristal*, de Rachilde, una pieza que no fue muy bien recibida por los simbolistas, a pesar de estar inspirada en el famoso motivo de Poe sobre el terror que suscitan los espejos. Otro de esos textos fue *La imagen*, de Maurice Beaubourg, un poeta simbolista – amigo de Maeterlinck y Mauclair– en el que se habían depositado muchas esperanzas, pero cuya obra – inspirada en *La Eva futura*, de Villiers de l'Isle Adam, y en el mito de Pigmalión– no contó con mucho éxito por sus tintes naturalistas.

iluminación –basados en la utilización de vidrieras y filtros de colores– que nunca antes se habían realizado. La escenografía preciosista de Georges Rochegrosse y el vestuario del pintor prerrafaelita Burne-Jones sirvieron para remarcar el carácter fantástico de este cuento de hadas, protagonizado por héroes decadentes que viven en un mundo de ensueño. La interpretación hierática de los actores se ajustó a los cánones simbolistas y los juegos de luz consiguieron hacerles parecer sombras despersonalizadas. Pero tal montaje no fue del agrado de los más jóvenes poetas, que criticaron el esnobismo, la ostentación y el lujo excesivo del espectáculo. Por su parte, la pieza de Régnier se identificaba con el teatro pantomímico, en la medida en que un actor representaba la escena –con movimientos y gestos sincronizados– y otro la describía con palabras desde un lugar oculto de la orquesta. Esta puesta en escena era deudora de los espectáculos del «Théâtre d'Art» por la utilización de un telón pintado –en este caso, un paisaje imaginario con árboles azules y un palacio malva, que recordaban los cuadros de Puvis de Chavannes– y de una cortina de gasa transparente, entre otros elementos escenográficos.

Al «Théâtre d'Art» y al «Théâtre de l'Œuvre» les debemos, en definitiva, la proyección escénica del teatro simbolista. Paul Fort exploró nuevas vías de renovación dramática e incluso se atrevió a convertir en piezas teatrales varios poemas líricos y algunos textos que en principio sólo estaban destinados a la lectura. Se introdujeron también fórmulas interpretativas basadas en la dicción poética, en la actitud hierática o en los movimientos lentos de los actores para convertir al arte teatral en un ritual o en una evocación del misterio. Por su parte, el mayor mérito de Lugné-Poe y de su más directo colaborador, Camille Mauclair, consistió en apostar decididamente por piezas que no eran *stricto sensu* simbolistas –Ibsen, Björnson, Strindberg, los autores ingleses o los textos hindúes–, pero sí afines en su puesta en escena al simbolismo, de tal forma que eso permitiera una reformulación de la propia naturaleza del simbolismo. Se trataba, además, de transformar el concepto teatral para que los espectadores se fueran acostumbrando, como quería Lugné-Poe, «a ir al teatro como a un santuario, a un lugar de meditación más que de predicación» [Balakian, 1969: 159], en el que se respirara una verdadera atmósfera poética; así se refería Bernard Shaw a estas representaciones: «In the Théâtre de l'Œuvre there is not merely the ordinary theatrical intention, but a vigilant artistic conscience in the diction, the stage action, and the stage picture, producing a true poetic atmosphere» [*apud* Deak, 1993: 217].

La renovada escenografía de estos montajes se oponía al mismo tiempo al verismo naturalista y al barroquismo de cierta pintura finisecular, a favor de unos decorados sintéticos, reducidos casi a la mínima expresión, pero capaces de insinuar mediante símbolos el clima espiritual de la obra. Si la escenografía realista, en su afán por representar *tranches de vie*, anulaba la imaginación de los espectadores, debilitaba la capacidad de sugerencia del lenguaje dramático y reducía las posibilidades del actor para crear nuevas formas de interpretación, las propuestas del teatro simbolista pretendían trasladar la «teoría de las correspondencias» de Baudelaire a los escenarios, mediante la integración de otros lenguajes del espectáculo –gesto y movimiento, música, colores o perfumes–, y la estilización de otros recursos escenográficos –como el vestuario y la iluminación–, que aun a pesar de las dificultades técnicas y de la tibia respuesta del público anticiparon los recursos característicos del teatro de vanguardia.

4.2. La pantomima, la danza y el teatro de marionetas

Las veladas teatrales de los cabarets parisinos, como el del Chat Noir en Montmartre, o el éxito cosechado por las *performances* organizadas en galerías de arte, teatros de boulevard, cafés-cantantes, music-halls y cenáculos modernistas, contribuyeron no poco a forjar un nuevo concepto de la escena, por mucho que estas salas no permitieran más que un aforo limitado y una escenografía modesta. Entre estas representaciones parateatrales de carácter popular se encuentra uno de los géneros privilegiados por la estética simbolista gracias a su capacidad expresiva y poética, el teatro sin palabras, un espectáculo que convirtió a París desde mediados del siglo XIX en la ciudad por excelencia de la pantomima [Peral Vega, 2008b]. Fue un mítico mimo francés de origen húngaro, Jean-Gaspard Debureau, quien se especializó en encarnar a Pierrot –máscara procedente de la *commedia dell'arte* italiana, pero revisitada por la poesía, el teatro y el arte simbolistas con nuevas perspectivas– en el famoso Théâtre des Funambules, situado en el Boulevard du Crime. Maurice Sand le otorga el mérito de haber rescatado del olvido el teatro sin palabras en su libro sobre *Masques et Bouffons* (1862): «La pantomima, con Debureau, fue entonces todo lo que nos quedaba de la antigua comedia italiana. ¡Pero qué profundo cambio experimentó Pierrot! Debureau lo transformó» [*apud* Peral Vega, 2008b: 16].

Los principales escritores franceses cultivaron el género, escribieron textos sobre su significación y asentaron las bases de las principales tendencias que la pantomima

francesa abrió al resto de Europa [Storey, 1985]. El personaje se convirtió, no obstante, en el protagonista de más de ciento treinta piezas [Palacio, 1990], en las cuales se ofrece mayoritariamente una visión victimista y sentimental del personaje enamorado de la luna, que recibe continuamente el escarnio de Arlequín; así en los casos de *Pierrot posthume* (1847), de Théophile Gautier, *Pierrot héritier* (1876), de Paul Arène, o *Pierrot divin* (1887), de Jacques Madeleine. Pero Pierrot se convierte pronto en símbolo del artista finisecular –equiparado al saltimbanqui o al payaso con dimensiones trágicas [Starovinski, 2007]– y en representación del espíritu disidente, de tal forma que la máscara antigua se transforma –sobre todo gracias a la interpretación de Debureau– en un personaje a un tiempo inconformista y diletante, que persigue la belleza o el arte desinteresado y que se siente cómodo con la vida bohemia:

Debureau hace de la máscara clásica un ser teatral preñado de escepticismo, socarronería, astucia, descaro y, cuando sea necesario, una sutil hipocresía; y, aún más, el Pierrot interpretado por Debureau es, de acuerdo a la ruptura de los modelos tradicionales llevada a cabo por el Romanticismo, una parodia del héroe clásico. [...] Pero, por encima de todas estas marcas, el nuevo bufón encarnado por Debureau es un creador, un poeta que comunica un mar de sensaciones y significados desde su total mutismo, aspecto éste íntimamente unido con la estética simbolista, más preocupada en despertar sensaciones que en hacerlas explícitas a través de la palabra. Este Pierrot redívivo se yergue, en consecuencia, estandarte de la pantomima, una forma teatral que, apartada de los cánones ortodoxos de la poética dramática, se había visto relegada a un plano marginal [Peral Vega, 2008a: 10-11].

Fueron decenas las pantomimas que se escribieron en el siglo XIX francés sobre la evolución de Pierrot hasta convertirse en icono de la modernidad; entre todas ellas, se encuentran *Le bœuf enragé* (1827), de Charles Nodier, *Le marrichand d'habits* (1842), de Théophile Gautier, así como *Pierrot, valet de la mort* (1846), *Pierrot pendu* (1846) y *Pierrot marquis* (1847), todas ellas de Champfleury. Sin embargo, en torno a la década de los ochenta nos encontramos con un Pierrot que, además de rebelarse contra la sociedad, se convierte por influjo de la pantomima inglesa de los famosos Hanlon Lees en un personaje cruel y escéptico, con un componente satánico muy marcado; así en *Pierrot sceptique* (1881), de Joris-Karl Huysmans y Léon Hennique, en la que Pierrot sustituye su tradicional color blanco por ropas negras para potenciar su maldad, o en *Pierrot, assassin de sa femme* (1882), de Paul Marguerite.

La pantomima fue un género fundamental para la «reteatralización» de la escena durante la época de las vanguardias. La expresión sin palabras tiene su origen en la Antigüedad clásica y constituye una de las manifestaciones primarias del arte en estado

puro y del lenguaje del cuerpo en su más absoluta desnudez expresiva. No es extraño, pues, que los simbolistas se fijen en esta manifestación por su oposición frontal al teatro naturalista y que reivindiquen el silencio elocuente para producir sensaciones; un teatro del silencio que culmina con la aparición del cine mudo. Asimismo, la pantomima favoreció la construcción de nuevos modelos y métodos actorales, en los cuales el intérprete –alejado ya de la verborrea forzada y el estilo grandilocuente– debe convertir su cuerpo en un hecho de significación total. Estas transformaciones demuestran la profunda crisis de la expresión verbal en el teatro contemporáneo y el triunfo de una nueva concepción del «cuerpo como signo», presentes en los textos teóricos y en las prácticas teatrales de los más importantes renovadores de la escena moderna, desde Adolphe Appia, Edward Gordon Craig hasta Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold [Sánchez Montes, 2004].

* * *

Fruto de la importancia del cuerpo como unidad de expresión de ideas y sentimientos, la danza contemporánea es otro de los pilares de la nueva teatralidad simbolista, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Dejando de lado a los «Ballets Russes», dos nombres femeninos destacan sobre el resto: Isadora Duncan, quien fuera amante de Edward Gordon Craig, y Loïe Fuller. Ambas llevaron a cabo un proceso de dislocación de las convenciones clásicas del ballet a partir de dos procedimientos fundamentales: disposición estatuaría en escena y empleo de vestidos etéreos para fundirse con las propuestas escenográficas. Tal y como ha advertido Christopher Innes, Isadora Duncan «no ejecutaba los pasos estándar del ballet [...] sino movimientos flotantes y gestos» [2009: 435-436]. De calado más puramente simbolista fueron, no obstante, las propuestas de la Fuller, cuyos bailes evocadores le permitían transformarse en flores, pájaros, llamas, mariposas y nubes, en un proceso de fusión con la escenografía en el que la luz –de acuerdo, en gran parte, a los dictados marcados por Adolphe Appia– cumplía labor fundamental, en tanto que, proyectada sobre los vestidos, configuraba ambientes de ensueño. Esta mezcla de luz, movimiento, sonido y formas cautivó a los grandes paradigmas del simbolismo europeo, desde Yeats y Rodin hasta Whitsler y Mallarmé.

* * *

Asimismo, la abstracción en la acción dramática y en los decorados para convertir el espectáculo teatral en un hecho poético plantea nuevas formas de interpretación, que conducen inevitablemente a la deshumanización del personaje dramático no sólo a través de la exploración del lenguaje del cuerpo –ya hemos visto la pantomima y la danza– sino incluso mediante la sustitución de los actores por marionetas o la reproducción mecanicista de los movimientos que realizan. Los escritos de Heinrich von Kleist o de E. T. A. Hoffmann plantearon ya una cuestión que para los simbolistas constituye un resorte más de su concepción artística y teatral; ahí está Hadaly, la androide inventada por Villiers de l'Isle Adam en *L'Ève future*, que bien pudiera ser el primer paso de su recurso utilizado en el «fin de siglo» de muy diferentes formas. No nos referimos aquí a los muñecos de ascendencia farsesca utilizados por Alfred Jarry en el ciclo de *Ubú*, sino a la utilización de las marionetas como expresión de una materialidad despersonalizada para mejor expresar las cuestiones metafísicas y, al mismo tiempo, la consideración de que los personajes zarandeados por el destino son seres indefensos e inermes ante una fuerza desconocida que les trata como si fueran muñecos. En el fondo de esta idea se encuentra, sin duda, la influencia de Schopenhauer, que compara el «espectáculo de la raza humana» con una función de marionetas «impulsadas no tanto por hilos invisibles como por un “mecanismo interior” infatigable y ciego “que mantiene a los individuos en escena” según lo que él denomina el “querer vivir”» [González Salvador, ed., 2000: 53].

El mejor ejemplo de esta última vertiente lo representan ciertas piezas del teatro de Maeterlinck, como *Los ciegos*, o la trilogía compuesta por *Aladina* y *Palomides*, *Interior* y *La muerte de Tintagiles*, concebidas como *dramas pour marionnettes*. En estas obras, los personajes se desprenden de su materialidad y se convierten en símbolos de la naturaleza humana; de ahí que sus palabras no tengan en muchos casos una intención comunicativa sino poética, pues de lo que se trata es de comunicar –mediante recursos que trascienden lo dramático– la indefensión del hombre frente a los grandes problemas de la existencia o frente al misterio de la muerte. Estas marionetas metafísicas solo actúan como meros transmisores de un discurso alejado de los cánones dramáticos tradicionales, pero dotado de una gran teatralidad anticipadora de propuestas teatrales futuras, como las del teatro del absurdo. Los «diálogos» mantenidos por los ciegos del drama maeterlinckiano homónimo son un buen ejemplo de las formas teatrales que Beckett o Ionesco pondrán en práctica muchos años después.

No obstante, el teatro de muñecos o de marionetas, que contaba con una tradición bien arraigada entre los géneros populares, se recupera con fuerza durante la época de las vanguardias hasta el punto de constituir uno de sus aspectos más renovadores; así lo señala Francisco Javier San Martín en un artículo sobre «Maniqués escénicos»:

El motivo escénico del hombre mecánico tomó en las primeras décadas del siglo formas muy variadas, recorriendo tendencias tan diferentes como el futurismo italiano, el cubofuturismo ruso, el constructivismo, la escuela metafísica italiana, el primer dadaísmo berlinés o la Nueva Objetividad durante la república de Weimar, así como ciertos aspectos del arte francés como Duchamp, Picabia o Léger. Aparece también de forma recurrente en la literatura, en la música, el cine, la danza o el teatro. Esa ubicuidad del hombre mecánico, situado en un fondo de *atrezzo* industrial, nos permite observarlo como un elemento genérico del imaginario moderno. [...] Queda, sin embargo, por añadir, toda una serie de especulaciones sobre el maniquí y la marioneta llevadas a cabo en el contexto del teatro de la Bauhaus, que exploraron de forma separada la vertiente filosófico-mecanicista de Heinrich von Kleist, como la fantástica de E. T. A. Hoffmann. Sus conexiones con la corriente internacional resultan indudables [2001: 111].

4.3. La dirección de escena simbolista: Appia, Gordon Craig y Meyerhold

La modernidad teatral comenzó como una rebelión contra el teatro naturalista y la representación mimética de la realidad burguesa, que poco a poco se fue transformando en una reflexión sobre la necesidad de renovar el teatro contemporáneo. La teoría sobre las «correspondencias» de Baudelaire y el concepto wagneriano del «teatro total» inspiraron muchas de las puestas en escena simbolistas, pero esas posibilidades de combinación e interrelación de las artes sobre el escenario plantearon también un ideal de «reteatralización», que consistía en hacer del teatro un espectáculo integrador, artístico y «poético». En este sentido, la teatralidad simbolista supuso un buen punto de partida para la configuración del teatro de vanguardia como espacio privilegiado para la creación y el intercambio de arte y «poesía»¹²⁴.

¹²⁴ Es un hecho que los primeros teóricos del teatro contemporáneo –Appia, Gordon Craig o Artaud–, los grandes directores –Fuchs, Reinhardt, Meyerhold, Jessner, Tairov, Vagtanjov, Copeau, Piscator o Rivas Cherif–, los creadores de la danza moderna –Loïe Fuller, Isadora Duncan o Jacques-Dalcroze–, los artistas plásticos –Picasso, Kandinsky, Léger o Moholy-Nagy–, los pintores y escenógrafos –Leo Bakst, Sergei Eisenstein, Georges Pitoëff, Sigfrido Bürmann, Manuel Fontanals o Rafael Barradas–, los músicos –Manuel de Falla o Igor Stravinski– y los poetas-dramaturgos (o viceversa) –Valle-Inclán, Maiakovski, Marinetti, Apollinaire, Jean Cocteau o García Lorca– participaron y colaboraron juntos –en muchos casos sin adscribirse de forma exclusiva a un solo movimiento de vanguardia sino a varios– en este proceso de creación total de la escena moderna europea [Sánchez, 1999].

Tanto para los simbolistas como para quienes se acogieron después a las vanguardias, la renovación del teatro europeo pasa por recuperar el sentido «teatral» del drama y la conciencia de su convención «artística». Y todo ello gracias a una reivindicación de formas teatrales antiguas –como el teatro de títeres y marionetas, la farsa, la pantomima, e incluso las formas teatrales de la tradición oriental– y al aprovechamiento escénico de todas las disciplinas artísticas y de los adelantos técnicos –escenarios móviles, iluminación regulada, etc.–, que sin duda plantearon la necesidad de un director de escena para orquestar toda la representación.

Uno de los grandes renovadores de la escena contemporánea es el teórico suizo Adolphe Appia, no sólo a partir de sus trabajos escenográficos sino también gracias a su contundente apuesta teórica expresada en dos textos de referencia: *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895) y *La música y la puesta en escena* (1899). Appia plantea la luminotecnia escénica desde una clave metafórica; una luz de baja intensidad que sea capaz de crear una atmósfera de teatralidad antirrealista llena de simbolismo. En este sentido han de entenderse los efectos que buscan la dislocación del horizonte de expectativas del espectador; así, por ejemplo, en los bocetos que Appia realizó para *Tristán e Isolda*, de Wagner, pieza donde en el contraste luz y sombra el último de los elementos pasaba a designar alegría, frente a la tristeza asociada al primero¹²⁵. Pero sin duda la principal aportación del teórico y escenógrafo suizo se encuentra en la «tridimensionalidad corpórea» con que pretende dotar todas sus propuestas. Si el cuerpo del actor presenta tal cualidad ningún sentido tiene que el escenario siga ocupado por bastidores –o telones de fondo– bidimensionales, pues eso no es más que un impedimento material para que el espectador se sienta transportado al haz de sensaciones que se predica desde las tablas:

Nuestra puesta en escena moderna es toda ella esclava de la pintura –la pintura de decorados– que tiene la pretensión de procurarnos la ilusión de la realidad. O bien: esta ilusión es ella misma una ilusión, porque la presencia del actor la contradice. En efecto, el principio de la ilusión producido por la pintura sobre telas verticales, y ese otro de la ilusión producido por el cuerpo plástico y viviente del actor, están en contradicción [«Cómo reformar nuestra puesta en escena» (1904); *apud* Sánchez, 1999: 56].

La revolución que supuso la concepción de una escena llena de volumen está aún lejos de haber sido considerada, por mucho que sea una práctica absolutamente

¹²⁵ Recuérdese la profunda desilusión que produce en Appia la puesta en escena del *Anillo de los Nibelungos* en el Festival de Bayreuth de 1896. Hastiado ante la convención tradicional aplicada al genio de Wagner, comienza a dibujar los bocetos para su *Anillo*, su *Tristán e Isolda* y su *Parsifal*.

asumida en la escena actual. Y es que incluso algunas de las propuestas más concordantes con la escena simbolista –tal el caso de los «Ballets russes»– siguieron perpetuando la utilización de bastidores pintados. Ni que decir tiene que la renovación tardaría mucho más en llegar a España, puesto que la introducción de nuevas formas dramáticas –la pantomima en el «Teatro del Arte» de Martínez Sierra– no comportó, en ningún caso, una reconfiguración escenográfica. Appia, acompañado en la distancia por Gordon Craig, ideó espacios orgánicos de una «horizontalidad y gravedad severas» [Martínez Roger, 2004: 24], mediante los cuales buscaba un «urbanismo utópico» como «lugar categorico y emblemático idóneo para el drama» [26]. Pero no ha de olvidarse que el escenógrafo renuncia al concepto simbolista de la obra de arte total, puesto que, en su opinión, la música es el arte mayor a partir del cual se genera el movimiento del actor-bailarín, cuyos gestos, a su vez, configuran la estructura escenográfica del espectáculo. No se trata de que haya paridad entre las artes, sino jerarquía entre las mismas. Esta máxima de la música como catalizadora vital no solo de los movimientos y la expresividad actorales sino también del «cuadro inanimado» de la escena será la que presida la práctica escénica de Appia en el «Teatro de Arte» de Moscú a partir de 1898. Se trata de una escena de corte minimalista, evocada desde la ausencia total de iconografía historicista. Evita, además, el contraste cromático que pueda causar discordancia en la síntesis rítmica de actor, luz y espacio. La evolución temporal del drama y la psicológica de los personajes encuentra acomodo, por tanto, en estos espacios volumétricos y desnudos, repletos de plataformas, rampas y escaleras. Son representativas de esta estética las maquetas para *La leyenda de la isla de los sueños* (1909) y, sobre todo, las correspondientes al montaje de *Orfeo y Eurídice* (1912).

* * *

Las ideas de Gordon Craig se recogen en *El arte del teatro* (1905), un ensayo en el que el teórico inglés aboga por la conjunción de la línea y el color con el movimiento y la danza como esencia de un drama en el que importa sobre todo lo que se percibe a través de los ojos; en sus dibujos y *screens* o escenas del «drama lírico» –luego integrados en *Escena*– se aprecia bien la utilización que hace de líneas, colores, luces y sombras, con la intención de evocar la atmósfera del drama y la dialéctica que se establece entre la acción, el espacio y los personajes. Y esto fue así desde sus primeros montajes, como la adaptación del *Dioclesian* de Purcell con el título de *The Masque of Love* (1901),

desarrollada por el director como si de un ballet anticlásico se tratara. La clave no se encontraba en el lucimiento corporal de los bailarines principales sino en el efecto grupal de conjunto; de ahí que el propio Gordon Craig desarrollara un código sígnico para marcar la disposición de cabezas, piernas, manos e incluso ojos de los intérpretes. Otro elemento fundamental en la concepción escenográfica de Gordon Craig fue el color, sobre todo a partir de una alternancia obsesiva del blanco y el negro [Peral Vega, 2016], desde el *Dido y Eneas* estrenado en el Hampstead Conservatoire de la Purcell Society (1899) hasta el *Hamlet* de Moscú (1912).

Ambos elementos, movimiento y color, son subsidiarios del más significativo ámbito de renovación en la teoría escénica de Gordon Craig: la iluminación. Había sido Appia quien había apuntado en el ya citado *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895) el lugar central que la luz cumplía en la destrucción de la poética ilusionista del teatro. Gordon Craig buscó desde su primerizo *Dido y Eneas* una presencia sempiterna de una iluminación capaz de crear atmósferas diversas y estados de percepción en el espectador. Todos estos ingredientes de innovación alcanzaron su expresión más acabada en el montaje de *Hamlet* (1912) que, a petición de Staniskavski, Gordon Craig dirigió para el «Teatro de Arte» de Moscú. Creó para ello una atmósfera de irrealidad teatral a través de una tonalidad dorada que impregnaba una enorme estructura de biombos móviles, capaces de generar un sinfín de espacios.

Amén de una práctica escénica errática, las teorías escénicas de Gordon Craig se incluyeron en la revista *La máscara*, donde el autor publicó artículos, entre 1908 y 1929, sobre la historia del teatro o los aspectos rituales de la escena, centrados en el teatro griego y el teatro oriental. Una excelente síntesis de sus ideas teatrales es el final del *Primer diálogo sobre El arte del teatro... del mañana*, en que el Director, encarnado por él mismo, resume al Espectador «con qué materiales un artista de teatro del porvenir puede crear sus obras maestras»:

Con la *acción*, la *escena* y la *voz*. [...] Y cuando digo *acción*, entiendo gesto y danza, prosa y poesía del movimiento. Cuando digo *escena*, me refiero a todo lo que es visible, tanto en iluminación como en vestuario y escenografía. Cuando digo *voz*, aludo a las palabras habladas y a las cantadas, en oposición a las palabras para leerse, porque las palabras escritas para ser pronunciadas y las escritas para ser leídas son dos cosas totalmente diferentes [Gordon Craig, 1987: 208].

Asimismo, la utilización de los títeres o las marionetas como un recurso más de esa tarea reteatralizadora de la escena –ya reivindicado por Diderot y Kleist en los siglos

XVIII y XIX, y seguido por Jarry en su caracterización de *Ubu*– encuentra su continuidad natural en la teoría de la «Über-marionette» de Gordon Craig, para quien la actividad actoral debe estar regida por el director hasta sus últimas consecuencias con la intención de sacarle el máximo partido a la capacidad expresiva del intérprete. El teórico inglés propone utilizar máscaras para conseguir el distanciamiento del actor con respecto a la emoción que representa y así acercarse al primitivismo gestual –«El único medio apto para representar la expresión del alma por medio de la expresión del rostro es a través de la máscara» [Gordon Craig, 1987: 71]–, e incluso sustituir a los actores por muñecos, cuya interpretación es siempre perfecta, objetiva y artística. Este principio de deshumanización se inicia, curiosamente, con la figura de Pierrot, tópico finisecular donde los haya, como bien ha apuntado Peral Vega [2016] en un trabajo en el que indaga las relaciones entre Adrià Gual y el escenógrafo inglés que nos ocupa.

* * *

Discípulo de Stanislavski –creador del «Teatro de Arte» de Moscú en 1898¹²⁶–, el actor y director Vsevolod Meyerhold se distanció en 1902 de la inspiración realista de su maestro para militar en las filas de la «reteatralización» y la «convención consciente» del hecho teatral. Ambas actitudes ya estaban siendo reivindicadas por el movimiento y la revista rusos *El mundo del Arte* y un grupo de artistas –los pintores Alexander Golovin, Alexander Benois, Igor Sapunov y Konstantin Somov, o los músicos Igor Stravinski y Sergei Prokofiev–, partidarios de la estilización de las artes plásticas, la música y la escenografía, frente a la vieja estética naturalista, que «se ha empeñado en sacar de la escena el poder del misterio» y que «niega el don de soñar» [Meyerhold, 2003: 36].

Después de varias experiencias en solitario, Stanislavski le ofreció dirigir durante el verano de 1905 el frustrado «Teatro Estudio», una suerte de taller para la formación de actores, vinculado al verismo propio del «Teatro de Arte», pero partidario

¹²⁶ Se trata de una de las experiencias más importantes del realismo ruso, auspiciada en la parte escénica por Stanislavski y en la parte literaria por el profesor de arte dramático Vladimir Danchenko. El «Teatro de Arte» contó con actores, directores y técnicos, que apostaron por *La gaviota* (1896), de Anton Chéjov, para inaugurar sus actividades. La obra se convertiría en símbolo de la institución y del teatro ruso moderno. Después se estrenaron piezas de Chéjov escritas expresamente para este teatro –*El tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904)–, amén de otros dramas de Gorki, tales como *Los pequeños burgueses* (1901) o *Los bajos fondos* (1902) [Oliva y Torres Monreal, 2005: 300-305].

de la «estilización» en el montaje de piezas complejas desde el punto de vista escenográfico:

Entiendo por estilización no la reconstrucción exacta del estilo de una época o de un suceso, como lo hace la fotografía, sino que lo asocio a la idea de la convención consciente, de generalización, de símbolo. Estilizar significa exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posibles; se trata de reproducir los caracteres específicos escondidos que encierra una obra de arte [Meyerhold, 2003: 30].

La intención de Meyerhold fue durante esos meses la de conseguir el ideal simbolista de la puesta en escena: «Música y ritmo concuerdan exactamente con los movimientos, las líneas, los gestos, las palabras, los colores de los decorados y del vestuario» [Meyerhold, 2003: 32]; así en el caso de los montajes que dirigió entonces, entre los que se encuentra *La muerte de Tintagiles*, de Maeterlinck, una obra que reafirmó a Meyerhold en su intención de adoptar fórmulas radicalmente opuestas al naturalismo: «El trabajo [...] nos enseñó a colocar las figuras en escena a la manera de los bajorrelieves y los frescos, al exteriorizar el diálogo interior con ayuda de la música, del gesto plástico» [32]¹²⁷.

Una vez que el teórico ruso consiguió independizarse de sus maestros, se convirtió en uno de los primeros directores en el sentido moderno. Entre sus mayores contribuciones a la estética dramática se encuentra el cambio de disposición de la sala en muchos de sus montajes para modificar las relaciones entre el actor y el público, así como la introducción de otras tradiciones teatrales –como el teatro japonés o el chino– o la experimentación con la escenografía desde la estilización simbolista de sus comienzos hasta el llamado *constructivismo*. Hay que destacar también la incorporación de elementos procedentes de diversas artes, como el music-hall, el circo, el cine –se le considera precursor del *happening*–, o los ensayos llevados a cabo para adaptar el ritmo musical al movimiento de los actores; véase, si no, como botón de muestra, su idea de introducir la música en escena, amén de otras cuestiones sobre el «teatro total», con

¹²⁷ Uno de los primeros países en los que el teatro de Maeterlinck alcanzó una popularidad creciente fue Rusia. En 1901, Popov representó *La intrusa* en San Petersburgo. El propio Stanislavski había escenificado en 1904, en el contexto de su «Teatro de Arte», *Los ciegos*, *La intrusa* e *Interior*, pero consciente del grado de experimentación que contenían estas piezas, fue el propio director el que recurrió a Meyerhold para que se encargara del montaje de *La muerte de Tintagiles* en 1905, mediante técnicas más identificadas con la estética simbolista, como el espacio plano, la interpretación en el proscenio o la inmovilidad de los actores. Continuó con un nuevo montaje de *La muerte de Tintagiles*, en 1906, y *Peleas y Melisanda*, en 1907, un montaje este último tan estilizado que provocó el rechazo del público. Stanislavski volvió a acercarse a Maeterlinck con la representación de *El pájaro azul* en Moscú, en 1908 [González Salvador, ed., 2000: 58].

motivo del estreno de *Tristán e Isolda*, de Wagner, en el Teatro Imperial Mariinski, de San Petersburgo, el 30 de octubre de 1909:

La síntesis de las artes en la cual Wagner ha hecho el principio de su reforma del drama musical no cesará de evolucionar. El arquitecto, el pintor, el director de orquesta y el director de escena, que forman los anillos de esta cadena, aportaron al teatro del porvenir iniciativas siempre nuevas. Pero es evidente que esta síntesis no sabría ser realizada sin que apareciese un *actor nuevo*. [...] Si el drama musical quiere empezar a vivir no puede dejar a un lado la esfera musical, al contrario, debe abandonarse al poder del mundo misterioso de nuestros sentimientos, porque el mundo de nuestra alma no puede manifestarse más que a través de la música, y viceversa, sólo la música es capaz de manifestar en toda su amplitud el mundo de nuestra alma. [...] Flexible y móvil, el cuerpo humano se transforma en «instrumento de expresión» lo mismo que la orquesta y el decorado, participa activamente en el movimiento escénico. En armonía con el decorado, en consonancia rítmica con la música, el *ser humano* se transforma, él también, en obra de arte. [...] Allá donde la palabra deja de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza [Meyerhold, 2003: 153-155].

Su defensa de un drama carente de la más mínima ilusión de realidad planteó, como hemos visto, una reformulación del trabajo actoral, puesto que las innovaciones escenográficas reclamaban la presencia de un actor que interpretara su papel en función del ritmo de la dicción y de los movimientos plásticos. La interpretación estará sometida, pues, a los efectos de luz o a una exploración de las posibilidades del cuerpo, de acuerdo con las teorías de la *biomecánica*, un sistema de actuación basado en los ejercicios que deben llevar a cabo los actores para racionalizar las emociones a través de su propia corporalidad, pero sin imitar a la realidad, sino deformándola o caricaturizándola en muchos casos. El actor debía cuidar la «mecánica» de su propio cuerpo para dibujar un espacio escénico determinado y llevar a cabo una creación plástica. El actor tenía que convertirse así en un artista completo, a la manera de los actores de circo, con dotes de clown, acróbata, bailarín o juglar¹²⁸. La *biomecánica* dio sus frutos en varios montajes de los años veinte, entre los que se encuentra la puesta en escena de *Le cocu magnifique*, de Crommelynck, en 1922.

¹²⁸ José Ortega y Gasset se refiere también, en su famoso «Elogio del *Murciélago*» (1921), a esta necesidad de que el actor se convierta en un artista de significación plena: «Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa; mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal» [Ortega y Gasset, 2008: 200].

PARTE SEGUNDA
LAS IDEAS LITERARIAS
SOBRE EL «TEATRO POÉTICO» EN ESPAÑA

CAPÍTULO 5

UN «VIAJE ENTRETENIDO» POR LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Los críticos e historiadores de la literatura española no se han puesto del todo de acuerdo a la hora de valorar las relaciones entre el teatro y la poesía en el ámbito hispánico durante el siglo XX, y no son pocos los que, a menudo, confunden siempre «teatro poético» con «teatro en verso». En la mayoría de historias de la literatura, y más específicamente en las monografías sobre el teatro español de esta época, ese «teatro poético» aparece como una de las tendencias más características de la Edad de Plata, pero pocas veces se han tenido en cuenta los dramas en prosa con cualidades líricas o las piezas en las que lo «poético» subyace a cualquier planteamiento sobre la forma escogida para la expresión dramática. Y es que ni siquiera los críticos contemporáneos a su eclosión –salvo excepciones– tuvieron clara la verdadera dimensión de una forma dramática tradicionalmente identificada con el verso y con la exaltación nacionalista; de ahí que en este recorrido historiográfico por la literatura y el teatro del siglo XX triunfe la perspectiva más convencional de la modalidad, a tenor de las escasas referencias a esa otra forma de entender el fenómeno de «poetización» del drama y a la consideración de lo «poético» como categoría estética o artística. No obstante, nos referiremos también a los libros o a los textos que plantean la cuestión desde ese otro punto de vista, habida cuenta de que esa es la materia fundamental de esta tesis. Desde esa perspectiva, el tema se confunde a menudo con la herencia simbolista o con el modernismo teatral entendido como renovación de formas dramáticas y de propuestas escénicas, por no hablar de la difícil incardinación del asunto en la oposición entre el modernismo y el 98. Asimismo, hay que considerar el hecho de que no siempre se acepta la existencia del «teatro poético» como modalidad dramática –y, por tanto, no se analiza de forma independiente– o los problemas de enfoque que supone el estudio por separado de los autores que lo cultivaron.

Los testimonios sobre la posibilidad de un «teatro poético» a finales del siglo XIX y principios del siglo XX son muy heterogéneos. ¿Cuáles son los criterios que definen la adopción de una u otra perspectiva de análisis? ¿Cuáles fueron los términos en los que se planteó la incorporación de la poesía en el teatro? ¿Se trataba de que los poetas (líricos) escribieran piezas teatrales (en verso), en las que lejos de hacer alarde de

su capacidad versificadora cedieran su impulso poético para ponerlo al servicio de la acción dramática, como habían hecho ya nuestros clásicos del Siglo de Oro? ¿O se trataba, por el contrario, de apostar por una forma distinta de abordar el hecho teatral en su relación con la poesía, de acuerdo con las teorías aprendidas del simbolismo europeo, para las cuales el teatro es una extensión (material) de la poesía y del ensueño, donde poder desarrollar las correspondencias baudelairianas y de poner en práctica el sincretismo artístico que proyecta estados de ánimo y sugiere angustias metafísicas? La respuesta no parece fácil, sobre todo si atendemos, como ya se ha señalado, a la multiplicidad de enfoques derivados de una época como el «fin de siglo», en la que se asimilan poco a poco los aires de renovación que proceden casi siempre de otras latitudes y en la que se experimenta la inestabilidad de un mundo en crisis tanto en lo espiritual como en otros ámbitos de la vida. Y el teatro, como es lógico, no es ajeno a esos cambios porque su evolución corre pareja a los vaivenes de la sociedad y del mundo artístico.

Entre las historias de la literatura que fueron apareciendo en la época que estamos estudiando, o a lo largo del siglo XX, destaca la *Historia de la lengua y la literatura castellana* (1915-1922), de Julio Cejador y Frauca¹²⁹, cuya actitud ante el «fin de siglo» es, en principio, antimodernista –aunque a menudo se exprese con cierta ambigüedad–, como se desprende de los ríos de tinta vertidos por el profesor sobre la «naturaleza del modernismo». Más allá de su crítica sobre las formas literarias y sobre la forma de vida de quienes se acogen a tal estética –en la línea del Max Nordau de *Degeneración*¹³⁰–, en estas páginas se rechaza incluso la especial relación del

¹²⁹ Se trata de una obra monumental que adolece, sin embargo, de un sesgo ideológico muy conservador, pues «lo nacionalcatólico prevalece como criterio de valor», según Pozuelo Yvancos [2011: 578]. Los tomos que manejamos remiten únicamente a lo que Cejador llama «Época regional y modernista» y «Época contemporánea (1908-1920)». Nos encontramos ante una historia literaria ordenada por autores y con un criterio cronológico que impide obtener una visión de conjunto o una idea clara sobre la caracterización de los géneros. Aunque se ofrecen detalles muy concretos sobre escritores y obras que, en algunos casos, ya ni siquiera se recuerdan, el autor pasa por alto a otros muchos que sin duda fueron más relevantes –véanse las escasas páginas sobre Juan Ramón Jiménez o los Machado– que aquellos a los que, de manera enciclopédica, Cejador quiere salvar del olvido. Para el crítico, Jacinto Grau y Ramón Goy de Silva son, aparte los más o menos ponderados elogios que dedica a Valle-Inclán, «las dos fuertes columnas de las últimas manifestaciones literarias de España, esperanzas de un arte grande, noble, moderno y castizo a la vez» [1972, XIII: 126]. Y es que en las páginas de esta *Historia* se defiende un arte literario realista –en el convencimiento de que esa es la forma más genuina de nuestra literatura– y se rechaza cualquier manifestación idealista, como el «teatro poético» en su doble orientación nacionalista o simbolista.

¹³⁰ Una línea, la de emparentar modernismo con degeneración, que se desarrolla por extenso en el ensayo de Rafael Domingo Silva Uzcátegui, *Historia crítica del modernismo en la literatura castellana. Estudio de crítica científica. Psicopatología de los corifeos del modernismo, demostrada con los actos, las teorías, las innovaciones y las poesías de ellos mismos* [1925].

modernismo con las artes del libro por el carácter antirrealista que ofrece la ornamentación de las ediciones. Baste un botón de muestra del tomo X de esta *Historia* –publicado en 1919– para entender su aversión a la literatura finisecular:

Manifestación artística, no tan sólo literaria, que se deja fácilmente comprender por cualquiera en los dibujos y pinturas que se ponen en los forros de los libros literarios, de versos, novelas y teatro. Eche mano el lector del primero que tope: todos convienen en una cosa: en que no pintan la realidad. Son paisajes, figuras y cosas fantásticas. Diríase que el que las dibujó solamente tuvo empeño en *llamar la atención* de los mirones de escaparates. [...] Son, pues, dibujos y pinturas antirreales, fantásticas, extravagantes, que, por lo desusado, llamen la atención. Y tales son las notas de la modernista literatura, como lo son las de tales dibujos modernistas [1972: X, 21-22].

No obstante, en los apartados correspondientes a determinados autores –en el tomo XI– la visión crítica es algo menos limitada e incluso nos ofrece interesantes reflexiones sobre el «teatro poético». Sobre Valle-Inclán [XI: 1-22] interesan sobremanera las afirmaciones que realiza en torno a la ambientación en su obra literaria, así como sobre su capacidad para pintar –y nótese el verbo utilizado para relacionarlo con su poética artística– el alma de los personajes y de las cosas:

Bástale con la pintura de la escena, aun antes de presentarnos los personajes; luego con la presentación de estos, aun antes de ponerlos en acción; tal es el vigor de pincel para colorear el ambiente, para delinear el exterior expresivo de las personas y de las cosas, del aire mismo que respiran. [...] Es el mayor triunfo del arte por el arte, del saber expresar y comunicar a los demás el estado del alma del artista, el estado del alma de los personajes. [3].

El crítico llama a Valle «discípulo del arte extranjero» [4], pues su estética preciosista nada tiene que ver –según Cejador– con el realismo y la sencillez –a lo Galdós– de la literatura española:

Valle-Inclán, por ser maestro del preciosismo, el escogedor de palabras, ha venido a ser el maestro de los arcaizantes, el portaestandarte del primitivismo literario. Las palabras viejas encierran, además, su propia poesía, la poesía evocadora de cosas pasadas, que siempre son para la imaginación más hermosas que las presentes, por haberlas limpiado el tiempo de los afanes prosaicos que espinan el común vivir. Tal evocación es la esencia del simbolismo moderno, y por aquí vino a ser también Valle-Inclán el maestro de los simbolistas españoles [5].

La intención del escritor es, pues, puramente simbolista, no solo por el estilo primitivo de su expresión poética o por la prefiguración de mitos y leyendas que se vertebra en su temática, sino también por la intención de ofrecer una variada paleta de correspondencias sensoriales que provoquen el placer estético:

Valle-Inclán se propone en todos sus escritos despertar la mayor cantidad posible de sensaciones, las más fuertes y exquisitas que pueda apetecer y gozar la persona más culta y hecha a los goces sensibles materiales y más o menos espiritualizados de la moderna sociedad. Limita, pues, el arte, cuyo fin abarca la expresión total de la *vida*, a la expresión de *las sensaciones*. Es arte puramente *sensacional* [...] Echa mano de la fantasía, procurando despertar por la imaginación sensaciones a la vez de varios sentidos: de la vista, del oído, del olfato, del gusto, del tacto. [...] Es arte *simbólico*, *idealista*, por los medios, además de *sensacional* por el fin [6].

Se establece, desde el principio, una relación entre la escritura de Valle y la estética de Maeterlinck, que para Cejador es una referencia inexcusable: «Su estética es en el fondo idealista, mística, entreverada, a lo gallego y a lo Maeterlinck [...] El misterio, lo desconocido es el vaho que sale de los escritos de Valle-Inclán, como de los de Maeterlinck» [10]. Está vinculado igualmente el escritor gallego con «las corrientes estéticas modernas, panteístas, teosóficas, amantes de lo desconocido, sensacional y misterioso, cuyo dechado es Maeterlinck. A estas tendencias se da nombre de misticismo literario. La muerte, lo más misterioso como paso al desconocido más allá, y lo más terrible, lúgubre y triste para el mísero e ignorante mortal, juega un gran papel en esta literatura» [12].

El teatro de Valle-Inclán no goza de los parabienes de Cejador, que achaca su falta de teatralidad a la presentación de escenas fantásticas y al uso de un lenguaje poético que tiene una muy difícil traslación a la escena. Concluye con palabras que denotan una única forma de entender el teatro, ajena a las novedades dramáticas con las que el «fin de siglo» quiere renovar la escena. Al mismo tiempo se expresan unas ideas que se convertirán en moneda común para los críticos del teatro valleinclanesco que no advirtieron la modernidad de sus propuestas: «Teatro es *acción y material escénico*; en el arte de Valle-Inclán domina la fantasía, es arte para el libro, no para el teatro. Sus obras todas siempre gustarán leídas; pero no son teatrales, por ser poemas dramáticos, esto es, en parte dialogados, no puramente dramas» [16].

Por lo que toca a los Martínez Sierra, advierte que «son los dos escritores que mejor supieron aprovechar las novedades modernistas para acicalar la prosa castellana e infundir en nuestra literatura lo más acendrado del arte novísimo sin malearla ni pervertirla» [178]. Si bien por *Diálogos fantásticos* pasa casi de puntillas, define *Teatro de ensueño* como una «colección de escenas sentimentales, narradas y dramatizadas»:

Hay mayor condensación y firmeza de trazo, perfecta compenetración entre la naturaleza descrita y las almas de los personajes, resultando un todo humano y bien

sentido. La ejecución, realista; la concepción, ideal, como de ensueño: ejecución y concepción se entrelazan como los hilos de oro y plata en fino cordón. La sobriedad, cada día en aumento, ha llegado a la mayor condensación: al diálogo teatral [181].

Y a pesar de que, de forma apriorística, el teatro de Villaespesa pudiera adecuarse más a la ideología del crítico, no le duelen prendas en censurar su poética en casi todos sus componentes:

La acción [...] floja y lánguida, desleídos los caracteres, desmañados los recursos dramáticos, ausentes los afectos [...] Falta el obrar, propio del género dramático, y sobra el describir líricamente soñadas riquezas. Es teatro de aparato, de gran derroche en escenografía, en lujosas vestiduras y muebles y en cuadros de efecto visual, relumbrones que suplen la sustancia de lo dramático. En el mismo título de *El alcázar de las perlas* se encierra cuanto puede dar de sí este teatro. Un escenógrafo que cuajase de perlas deslumbradoras el escenario cumpliría a maravilla con el ideal dramático de Villaespesa [201].

Reserva la última reflexión para Eduardo Marquina, a quien dedica atención pormenorizada. A su parecer, los dramas iniciales del autor carecen de interés, pues que «no dio hasta *Alondra* [publicada en 1918] grandes muestras de temperamento dramático; antes más bien fue épico su temperamento, de un épica impresionista y vaga, a la moderna» [246]. Define estos dramas como «novelas», en la medida en que, independientemente de que estén escritos en verso, se articulan como relatos o narraciones históricas y legendarias:

Es, pues, novela condensada y dramatizada; pero no es obra propiamente teatral [...] Así que la belleza está más bien en trozos sueltos, en puntos menudos, que son poesía descriptiva, épica de suyo, con ribetes líricos, como hoy los tiene toda poesía; pero la acción suele ser harto deshilachada, el moverse de la fábula demasiado lento y pasito a paso [246].

Más interesante que la mera descripción es que Cejador rebata la denominación de «teatro poético» para estas piezas, pues afirma que la poesía es consustancial al arte dramático, aunque entiende más bien el término como sinónimo de teatro idealizado, simbolista o místico; de ahí que su visión de lo poético teatral no se refiera a la utilización del verso sino a lo fantástico, en sintonía con esa otra forma de ver el «teatro poético» relacionada con el simbolismo: «Han querido hacer un *teatro poético*, dicen; pero todo teatro, por serlo, es poético. Han querido levantarlo de la vulgaridad real, idealizándolo más; pero eso es convertir el teatro, que ha de ser *real*, en lirismo fantástico, más o menos modernista, simbolista, místico, *ideal*, en una palabra» [246-247]. El crítico reconoce la calidad de estos dramas si son considerados como literatura

dramática —«teatro para leer»—, pero no quiere asumir su teatralidad por su carácter antirrealista y por la novedad que suponen con respecto a la forma dramática tradicional. Al mismo tiempo, Cejador contempla la posibilidad de un nuevo drama *simbolista* o *impresionista* —y sorprende la utilización de tales términos— en España, aun cuando él no se muestre muy partidario de este teatro, identificado casi a partes iguales con Valle-Inclán y Marquina. No obstante, lo que se rechaza es el marbete de «teatro poético» aplicado a estos dramas:

Como lectura tienen indiscutible mérito, aunque falten recios caracteres a veces; como obras de teatro representable, nunca llenarán al auditorio. Todo esto entiéndase según el criterio dramático acostumbrado. Y, sin embargo y a pesar de todo, ¿no podrá darse un nuevo teatro *simbolista* o *impresionista*? ¿Quién lo duda? No lo gozarán todos; pero habrá quien lo goce estéticamente y eso basta para que sea teatro tan artístico y poético como el tradicional. Este novísimo teatro a lo Valle-Inclán y Marquina no le llamaré yo *teatro poético*, como algunos quieren, porque eso sería condenar como no poéticos los otros teatros tradicionales que expresan la vida real, sino *impresionista* y *simbolista*, como *impresionista* y *simbolista* es la demás poesía que fuera del teatro han hecho Marquina y hasta, en parte, la prosa de las novelas de Valle-Inclán. No soy de los que pretenden poner puertas al campo y creen que no puede darse otra dramática que la hasta aquí conocida. ¿Quién sabe lo que será la dramática del siglo treinta y nueve? Pero para ser sincero he de confesar que las obras teatrales de Marquina y Valle-Inclán no me llenan como tales obras teatrales, y que las de Marquina, aun para leídas, antójanseme desleídas y aguadas [247].

Sobre la vigencia del simbolismo como estética teatral, Cejador expone unas interesantes reflexiones:

No puede condenarse del todo una moda; pero yo creo que el simbolismo, y más el llevado al teatro, es pura moda; esto es, que es cosa efímera, de la cual nada pasará a la posteridad, fuera de la afición al matiz, que se habrá incorporado el arte. Las obras de este jaez témome mucho no queden olvidadas como extravagancias de la moda de un día. Solo pasarán las que, como las de Valle-Inclán, contengan algo más, ese fuerte realismo y esa transparencia que su manera fantástica no llega a empañar [252].

A la consideración del realismo como santo y seña del arte y la literatura española achaca Cejador —en un capítulo titulado «Neopaganismo y misticismo literario» (tomo XIII)— el fracaso de la estética idealista en el teatro: «Pero el criterio español, realista por tradición y temperamento, no acaba de aceptar esos extremos ultrarrealistas, sobre todo en el teatro. La mayor parte de los fracasos teatrales de estos tiempos débense a esto, al huir de la pura realidad común» [XIII: 10]. Con todo, la tendencia idealista domina las artes y la literatura de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, como muy a su pesar advierte el crítico: «El misterio señorea las artes y en particular la literatura. Y nada más que el misterio, sin duda panteísta, es el misticismo artístico que hoy

prevalece» [11]. También en el teatro europeo, esa mística, «cuyo recurso principal es la fatalidad misteriosa que pone en terror trágico en todos sus dramas» [11], es la nota dominante:

Del confuso caos del teatro moderno europeo, donde luchan banderías tan encontradas, [...] una nota sobresale por cima de todas las demás voces, que parece característica de todas las tendencias, dándoles cierta unidad: *la nota idealista* o si se prefiere *idealista*. Unos gritan: *teatro poético*; otros, *simbólico*; aquellos, *místico*; estos, *intelectual*; esoteros, *sociológico*; pero todos convienen en que ansían salir del *naturalismo* anterior y elevarse en alas más ideales, en dejar lo real y volar hacia lo irreal, hacia lo ideal [11].

Pero ese idealismo no es sino una consecuencia del naturalismo porque ambas tendencias tienen una misma raíz metafísica: «Del *idealismo* del *teatro de ideas*, en que sobrepuja la idea pura al sentimiento y señorea la cabeza al corazón, nació otro *idealismo* más vago y poético en manos de la nebulosa gente septentrional: el simbolismo, el cual suele nacer siempre que el poeta juega con conceptos abstractos» [14]. El teatro simbolista recoge ampliamente toda esta discusión sobre la posibilidad de trascender la realidad más inmediata, y lo hace no solo en los textos dramáticos que lo sustentan sino en las artes escénicas, que son quizás más importantes para trasladar los estados de alma y la ambientación propia de una estética tan espiritualizada. En este sentido, Cejador alude a las ideas de Mallarmé sobre la sustitución de la cuarta pared por una gasa –como se hizo en el «Théâtre de l'Œuvre» de Lugné-Poe– o sobre la importancia de unos decorados indefinidos que no reprodujeran los espacios de la obra sino que transmitieran su tono poético; también se refiere a la recuperación del verso y la suntuosidad fantástica de los decorados por las que abogaban los parnasianos, amén de traer a colación el consabido argumento de la falta de representatividad de este teatro, quizás porque en la cuestión de los decorados efectistas está pensando en el caso español de Villaespesa: «A esto llaman *teatro poético*, muchas de cuyas obras son más para leídas como poemas que para representadas como dramas, sobrepujando el elemento pictórico y musical al afectivo, pretendiendo sensaciones suaves y vagas como las que despierta la música» [14-15].

Contemporánea de la de Cejador y Frauca es la *Historia de la literatura española* publicada en 1921 –aunque contó con seis ediciones hasta 1949– por Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia. El lugar que ocupa el «teatro poético» en esta historia empeñada en la exaltación idealista de los valores nacionales y

en el acopio de autores y obras es casi inexistente, pues su mención se reduce a la cita de Eduardo Marquina –ensalzado con palabras de José María Pemán, también incluido en la nómina y tratado de forma independiente en otro apartado–, José Rincón Lazcano –el autor de *La alcaldesa de Hontanares* (1916)–, Luis Fernández Ardavín y los hermanos Machado [1949: 931-932]. Otra historia literaria para la cual el «teatro poético» no tiene más implicaciones que las tradicionales.

Junto a estas primeras *Historias de la literatura*, debemos recoger también aquí algunos libros que, a pesar de no referirse al fenómeno literario de forma diacrónica y de no contar con la perspectiva crítica suficiente, ofrecen información de primera mano –por su inmediatez– sobre autores y obras contemporáneos a su análisis. Es el caso del libro titulado *En esta hora: ojeada a los valores literarios*, publicada en 1925, cuyo autor, Nicolás González Ruiz, se propone la tarea de analizar la literatura española del primer tercio del siglo desde un punto de vista católico: «Este libro, en su esfera humildísima, quiere demostrar cómo enfoca un católico el mundo literario, cómo lo siente y cómo lo ve» [1925: 18]. El teatro es el género al que mayoritariamente se dirigen los comentarios del crítico, para quien Marquina representa lo mejor del drama contemporáneo: «La figura de Eduardo Marquina, con su teatro poético tan bello, es la única que parece destacarse en primer término» [18]. La elección del dramaturgo catalán nos pone sobre aviso en relación con los criterios de calidad del crítico, sobre todo si se tiene en cuenta también su desprecio de la influencia francesa y de la estética modernista: «La influencia francesa, que es aún muy grande, va centrándose en el grupo de espíritus enfermos, o presos de un *dilettantismo* exagerado y en algún caso de afeminación sin atenuantes, que se entusiasman con Marcel Proust» [19]. En el libro hay, además, un capítulo dedicado a Marquina –también a Benavente, los Quintero, Arniches, Martínez Sierra, Villaespesa, Muñoz Seca o Valle-Inclán, entre otros–, en el que se elogian los valores poéticos del escritor: «Marquina es en todo momento un poeta. En sus frecuentes salidas a escena sigue fiel a esta condición suya esencial, y sus obras de teatro son poemas escénicos. El poeta domina al dramaturgo» [51-52]; más adelante González Ruiz insiste en su idea de que sus dramas destacan en el panorama del teatro de «esa hora»: «Salvando alguna producción del peregrino ingenio de D. Ramón del Valle-Inclán, ningún astro brilla en nuestro teatro poético moderno con la fijeza y luz propia de las obras de Marquina» [56].

Interesante es la caracterización y la crítica que González Ruiz hace del «teatro poético» derivado del modelo inaugurado por Marquina. Aparte los juicios negativos sobre el teatro de Villaespesa, el crítico pretende enumerar los rasgos de manual propios de esta forma teatral, aun cuando parte de una idea clara sobre el tema, la de que «no es posible considerar de un modo serio la mayor parte de las obras que se nos han servido con dictado de dramas poéticos o románticos» [109]. Años después del triunfo del género, lo que –con no poca ironía– González Ruiz rechaza del «teatro poético» es su falta de originalidad: «Existe ya todo un recetario para elaborar dramas de esta clase, y, a decir verdad, me sorprende que nadie se haya preocupado de hacerlo cristalizar en un reglamento» [110]. Entre esas recetas señala el crítico la ambientación histórica –«La acción desde el siglo XII hasta el XVII, en cualquier época» [110]–, la versificación –«Los latiguillos a base del honor castellano, los tercios de Flandes, los aceros que se rompen, y las galanterías retorcidas no fallan nunca, con tal que se expresen de un modo sonoro por medio de versos bien redondeados y aconsonantados como Dios manda» [110]– y el planteamiento de situaciones que se repiten hasta la saciedad –«Si quiero ganarme una ovación, puede ocurrírseme una galantería a una dama, donde a la vez injerte un latiguillo de los de más efecto» [111]–. En definitiva, lo que censura González Ruiz es la artificiosidad en la forma y el fondo de estas piezas, cuyo modelo se encuentra ya tan gastado –a fuerza de ser repetido– como para que resulte indiferente.

El crítico tiene, por último, palabras de elogio para Valle-Inclán, que «ha escrito en forma dialogada unas piezas que no son representables por no sujetarse a las exigencias del mecanismo teatral» [162]. Se refiere González Ruiz a las *Comedias bárbaras*, *El embrujado*, *La cabeza del dragón* o *Divinas palabras*. Lo más destacable de la trilogía enunciada en primer lugar es su «ambiente»: «El alma supersticiosa del campesino gallego, la miseria errante de los caminos, las consejas misteriosas, todo pasa con enorme fuerza a estos libros de Valle-Inclán, a veces ásperos y tremendos, realistas, acres, no desdeñando nada para la exactitud de la pintura, descendiendo a rincones negros del alma y exaltando las pasiones más ocultas en el fondo» [163]¹³¹.

¹³¹ Resultan interesantes para esta tesis las observaciones que se realizan sobre *Cuento del lar*, «tragedia rústica» de Antonio Rey Soto, un dramaturgo gallego a quien González Ruiz emparenta con Valle-Inclán y con la influencia espiritual de su tierra de procedencia: «Mérito sobresaliente es que se llame tragedia y lo sea. El concepto vulgarísimo que poseen los no versados en literatura de que tragedia es un drama que acaba muy mal y donde muere muchísima gente, lo tienen también, aunque parezca mentira, muchos dramaturgos. Rey Soto no es de esos, por fortuna. *Cuento del lar* es la tragedia de la superstición. Esta actúa de forma fatal. Recurso de teatro, de verdadero teatro, es que el cuento que se refiere ocurra ante los ojos del lector en los actos segundo y tercero, que son en verso. El primero y el cuarto, en prosa, son bella y sobria pintura del ambiente rural» [1925: 70].

Asimismo, hay que prestar atención a la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat, publicada por vez primera en Barcelona en 1937, aunque con bastantes reediciones y ampliaciones posteriores, como la que nosotros utilizamos de 1983. En este caso, nos encontramos ya con un estilo historiográfico distinto, en el que se apuesta por la creación de «un canon moderno»; no en vano «fue la principal historia literaria española durante décadas» [Pozuelo Yvancos, 2011: 580]. En el capítulo sobre «Rubén Darío y el modernismo» se incluye un epígrafe titulado «Marquina y el teatro modernista» y es en este apartado donde se analiza el «teatro poético» escrito en verso. La opinión de Valbuena sobre la incorporación de la poesía en el teatro –siempre desde el punto de vista de la utilización del verso– no es positiva porque considera que el modernismo es fundamentalmente un movimiento poético y que este tipo de teatro es una extensión dramática de su esencia lírica:

El “modernismo”, exquisito, refinado, cuya melancolía quintaesenciada y su cuidado formal dan una viñeta de simbolismo y de anécdota estilizada a los poetas que lo representan [...] es de un orden secundario en el teatro. Lo usual en el teatro modernista es un concepto poético vacuo y falso, sin entraña dramática y vacío de contextura. Cuando hay una figura importante como Marquina, lo es precisamente porque lo supera [1983: 151-152]¹³².

Entre la nómina de dramaturgos incluidos en esta modalidad teatral se encuentran, además de los consabidos Marquina y Villaespesa, Luis Fernández Ardavín, los hermanos Machado¹³³, Enrique López Alarcón y Joaquín Montaner, representantes todos ellos de un «teatro poético» al que pertenecen piezas que Valbuena define como «fantasmas de seudojoyería, de forma de un brillo más o menos efectista, faltas de

¹³² Y es que, en efecto, Marquina es acaso el único dramaturgo que considera Valbuena positivamente, pues aunque fue «su facilidad formal» la que determinó el paso de la lírica al teatro, en la trayectoria dramática del escritor catalán «se percibe un claro y seguro progreso» [1983: 152], aun cuando en sus primeras piezas sea nota dominante «el falso historicismo, la endeble contextura dramática de *En Flandes se ha puesto el sol*, que apenas sobrepasa las borrosas fantasías de Villaespesa; posición que no abandonó del todo en casos de un orientalismo fácil, de modernismo exterior, de riqueza decorativa, escénica, que cubre una total ausencia dramática, desde *El pavo real* a *Era una vez en Bagdad*» [153]. No ocurre lo mismo en otros casos, como *La hijas del Cid*, donde «los momentos de inspiración robusta superaban la parte de ritmo blando de la moda pasajera» [153]; *La ermita, la fuente y el río*, «en que, junto a la melancolía modernista [...] hay además ecos, descripciones y ambientes que nos hacen pensar en las comedias rústicas de nuestro Lope» [154]; o *El monje blanco*, donde «con su finura lírica, Marquina, como en otra época Gómez Manrique, ofrecerá motivos que aunque se hallen en diálogo y escena son profundamente líricos» [154], entre otros dramas.

¹³³ Valbuena considera «peligroso» el «teatro poético», cultivado también por los Machado, a quienes se refiere en términos reduccionistas: «Hasta Antonio Machado, en colaboración con su hermano Manuel, se ha atrevido a este género poético peligroso. Claro está que la huella es más de Manuel, el modernista, que del vigor noventayochista de Antonio, el esencial castellano» [158].

verdadero nervio dramático» [156]. Hay en otros capítulos de esta *Historia* alusiones relacionadas con la perspectiva poético-simbolista del drama, como en los apartados sobre el teatro de Jacinto Benavente¹³⁴, Linares Rivas, Martínez Sierra o Jacinto Grau – considerado como un «valor aparte»–, que están incluidos en una sección sobre «el primer teatro del siglo XX»; también hay referencias al teatro de Unamuno y Azorín, como representantes de la «generación del 98»; y, por último, páginas específicas sobre la obra de Valle-Inclán, en la que se explica su evolución desde sus orígenes modernistas relacionados con el «teatro poético»¹³⁵.

Años más tarde, Valbuena colabora en la *Historia general de las literaturas hispánicas* –publicada desde 1949 en varias ediciones, bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja– y firma un largo capítulo sobre «Modernismo y generación del 98 en la literatura española», en el que se repiten algunas ideas expuestas ya en su *Historia de la literatura*, aunque también aparecen otras novedosas. En este caso, nos encontramos con apartados independientes sobre el teatro de varios escritores como Unamuno, Azorín o Valle-Inclán¹³⁶ –cuyas trayectorias se analizan por separado, pero de forma

¹³⁴ Se encuentran sugerencias sobre dicha orientación dramática en el comentario sobre algunas piezas, cuyo resultado no siempre se corresponde con la intención del autor: «El sentido poético puede elevar este teatro a mayor altura, como en *La losa de los sueños*, bella y sugestiva comedia, donde asoma agudamente el drama. A su vez, puede quedarse sin lograr, al punzar en el mundo del misterio, como en *Mas allá de la muerte*, donde se desaprovecha un argumento de profundidad abismal» [178]. En otros casos sí se alaba la capacidad de Benavente para superar el realismo, como en *La noche del sábado*: «El doble plano de realidad y de ilusión juega a claroscuros de misterio en esta pieza extrañamente inquietadora y originalmente trazada» [178-179]; a propósito de esta obra, Valbuena recuerda en nota los comentarios del padre Luis Eguía Ruíz en *Literatura y literatos* (1914) –«Un dramaturgo en la Academia: don J. Benavente»– sobre el esnobismo y la degeneración de los personajes, aunque no comparte del todo la opinión del sacerdote porque «lo que importa es el vuelo poético» y la «intensa tensión trágica que sublima artísticamente el argumento» [179]. El crítico elogia también el teatro infantil de Benavente y lo ejemplifica con *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909) o *Y va de cuento* (1919), «de gran brillantez escenográfica, de valor superior a su éxito momentáneo en las tablas, y que valdría la pena resucitar, en su fina gama de cuadros y personajes líricos, en las temporadas de Navidad y Reyes» [179-180].

¹³⁵ Un ejemplo paradigmático de esa evolución «del teatro poético al teatro esperpéntico» –utilizando el título de un libro reciente de G. Torres Nebrera [2012]– es, siempre según Valbuena, *Voces de gesta* (1912): «Igualmente en el drama [como en la novela], pasa Valle-Inclán del mundo del jardín modernista a los trágicos muñecos de cartón granguíolesco. *Voces de gesta* es un ejemplo característico del primer estilo. Realmente en estas obras aparece el verdadero teatro poético del modernismo, con verdadera sustantividad; estampa de época de esencia lírica y fuerza escénica, tragedia diluida en versos de ritmo rubeniano, con mezcla de complejos sexuales, de tristeza de decadencia y fracaso de melancolía del hastío y de la muerte» [323].

¹³⁶ Para Valbuena, como para buena parte de los críticos de su obra, la evolución del teatro valleinclanesco es un proceso que va «de la tragedia poética al esperpento»; en relación con la primera etapa dramática del escritor gallego, señala: «El teatro de Valle-Inclán comienza en un ambiente claramente modernista. En sus primeros dramas se da lo exquisito y lo estilizado, a lo fin de siglo, al modo rubeniano, con estampas de emoción lírica y, a la vez, con una extraña fuerza de tragedia poética» [1967: 137]. Elogia el crítico las *Comedias bárbaras* (1908 / 1909 / 1922), a las que considera como «la gran creación valleinclanesca en el teatro, antes de los más “típicos” esperpentos» [138], y afirma que en las tres obras de la trilogía se agrupan «escenas de todo orden, entre el misterio, el delirio sexual, la

unitaria, aunando todos los géneros que cultivaron—, así como una sección sobre teatro, donde se cita la obra dramática de Benavente¹³⁷, Linares Rivas¹³⁸, Martínez Sierra¹³⁹, los hermanos Álvarez Quintero y Grau. Los análisis tienen un mayor alcance crítico y se refieren a la cuestión de lo poético en el teatro con mayor concreción, aunque la sección en la que se alude al tema de manera más directa es la referida a «El modernismo en España». Es en este apartado en el que se cita explícitamente el «teatro poético» de Villaespesa —que traslada el «modernismo ambiental» de sus poemas a sus dramas¹⁴⁰—, los Machado¹⁴¹, Fernández Ardavín, López Alarcón¹⁴², López Martín y, como no podía

superstición y el realismo más bajo», en una «mezcla extraña» que refleja un «fluir más humano e incluso poético que en el teatro acartonado de las obras siguientes» [138-139]. Se trata, en definitiva, de «una de las más grandes creaciones del drama poético nacional» [139]. Alude también a la muerte y el misterio como elementos caracterizadores de estas piezas: «Los motivos de la muerte y el misterio, desde lo solemne a lo supersticioso; lo repulsivo, lo macabro, la imploración ascética de sacrificio, se entrelazan entre los gritos de salvaje vitalidad de gran parte de estas comedias» [139].

¹³⁷ Su *Teatro fantástico* es una «colección de breves esbozos dramáticos, algunos de tono poético, pero en prosa» [147], lo que indica al menos una posibilidad de que lo poético se exprese también mediante la prosa. En la obra de Benavente señala también una vertiente constituida por un «teatro de evasión, levemente idealizado, con asomos de sentido poético» [150], que en casi todos los casos se relaciona con sus piezas infantiles —como *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909), *La cenicienta* o *Y va de cuento* (1919), entre otras—, aun cuando no excluyan la ironía y la sátira social características del dramaturgo. Otra obra incardinada en esta línea dramática es *La noche del sábado*, «una especie de danza de brujas del maldito, entre alfilerazos de sátira conversacional que nunca falta en Benavente» [156].

¹³⁸ Valbuena elogia la calidad poética de *El caballero lobo* (1909), una fábula protagonizada por animales que representan sentimientos humanos, que trata «un argumento de cuento infantil y poético» [159] y que se asemeja a las mencionadas piezas de Benavente, a las que incluso supera en calidad dramática. Asimismo, *Flor de los pazos* (1912) es una obra representativa de «un teatro propio de sus tierras gallegas», en la cual «se mueven las figuras en una especie de neblina norteña, entre el mundo poético y el real» [159].

¹³⁹ El crítico rechaza la influencia del teatro maeterlinckiano en una parte de la producción de los Martínez Sierra, a pesar de lo señalado por la crítica, pero no demuestra con ejemplos concretos sus afirmaciones: «Se ha dicho que su teatro procede, de una parte, de la comedia burguesa de Benavente y, de otra, del vaho poético de Maeterlinck, cuyas obras completas tradujo. Esto es sólo verdad a medias. El simbolismo del fin de siglo penetra en Sierra [sic] por varios caminos y no llega a identificarse con su obra teatral más que marginalmente» [160-161].

¹⁴⁰ El teatro de Villaespesa tuvo cierto éxito, pero fue duramente atacado por la crítica: «Su participación en el teatro poético suministró éxitos de taquilla, pero dejó más al descubierto los defectos de su obra y ocasionó violentos ataques de una crítica selecta, aunque atrabiliaria y unilateral. En el teatro y en la lírica, los temas árabes, bastante convencionales, fueron tal vez lo más superficial de un hondo poeta, acaso por la falsa voz moruna del andalucismo tópico» [197]. Asimismo, la calidad reconocida de su poesía se traslada a la escritura dramática, aunque sin el mismo brillo y con el arrastre de ciertos problemas que ya aquejaban la lírica, como los excesos de orientalismo, caracterizadores de su obra más destacada: «Si al lado de aciertos profundos queda una extensa serie de tópicos de sentimentalidad modernista, o de joyas orientales de bisutería, en la lírica de Villaespesa, su teatro poético apenas salva ese escollo con la garbosa forma que esconde la falta de esqueleto teatral o de textura dramática humana. Así, por ejemplo, *El alcázar de las perlas* (1911) tuvo gran éxito de público y de interpretación por la compañía de María Guerrero. Algún fragmento lírico, como el famoso de “las fuentes de Granada”, posee innegable belleza, aunque sea superficial, el orientalismo peligroso de su lírica da un colorido de cromo pseudoárabe al intentado poema dramático» [199].

¹⁴¹ Vuelve a achacar Valbuena la mayor presencia poética del modernista Manuel en las piezas firmadas por los dos hermanos, pues «Antonio Machado hubiera creado un teatro al modo de la tragedia castellana de *La tierra de Alvargonzález*, el simbolismo de las galerías o el mundo funambulesco a que se asoma alguna vez en sus poemas “extraordinarios”» [206].

ser de otra manera, Marquina, a quien más páginas se dedican porque es considerado «un clásico del modernismo teatral» [1967: 210]. Aunque no existe un epígrafe que agrupe a todos los dramaturgos citados en torno al «teatro poético», sí es cierto que en algunas palabras de Valbuena se dice explícitamente que todos ellos cultivan un mismo «género», que tiene continuadores, y que incluso cuenta con renovadores como José María Pemán o el García Lorca de *Mariana Pineda* [209]. El teatro de Marquina es quizás el que mejor lo representa, sobre todo desde el estreno de *Las hijas del Cid* y de *En Flandes se ha puesto el sol*, dos piezas que inauguran la orientación canónica del «teatro poético» en verso. El recorrido que emprende Valbuena a través de la dramaturgia marquiniana –desde sus orígenes hasta los años cuarenta– es bastante exhaustivo, y en ese viaje identifica ecos lopescos o calderonianos e incluso anticipaciones lorquianas, como en *La ermita, la fuente y el río* (1927). La plenitud de Marquina se identifica, seguidamente, con sus dramas de los años treinta: *El monje blanco* (1930) –una pieza en la que se recurre a motivos plásticos de los primitivos italianos– y *Teresa de Jesús* (1932). Lo más interesante, sin embargo, son las referencias a la primera etapa del dramaturgo, pues es en ese momento de vacilación donde el escritor se empapa de «la influencia europea del «fin de siglo» y construye varias piezas de ambiente lírico –años antes de la institucionalización del «teatro poético» histórico y nacionalista–, como *Jesús y el diablo* (1899) –«en colaboración con Luis de Zulueta, considerada como típica del estilo decadentista y confuso del momento» [212-213]– o *El pastor* (1901), «una especie de tragedia rural poética» [213].

Sin embargo, resultan muy sugerentes, por cuanto se acercan a la línea dramática que más interesa a esta tesis, las afirmaciones sobre el teatro de Ramón Goy de Silva, que en muchos casos aparece vinculado a los dramaturgos que escriben en verso como si él mismo hubiera escrito también en verso cuando no lo hizo nunca. Ciertas piezas de Goy de Silva se identifican con los dramas maeterlinckianos y con el misticismo reinante a finales del siglo XIX en España:

Queda aparte el simbolismo a lo Maeterlinck, diverso en el teatro poético español, de Ramón Goy de Silva, con obras de penumbra matizada y valor de época conseguido como *La reina Silencio* (1911) o con otras modalidades –entre Rostand y Maeterlinck– en *La corte del cuervo blanco*, acaso la más significativa del mundo peculiar de este agudo escritor. [...] Hace pensar en esa especie de espiritismo poético de Maeterlinck.

¹⁴² Se refiere el crítico, aparte *La tizona*, «de fácil versificación y amplia retórica», a *Romance caballeresco* (1933), una pieza ya tardía, «en que se recoge algo del modernismo sombrío de los primeros dramas de Valle-Inclán. Un tema medieval da lugar a una especie de tragedia de gran guiñol, de ambiente poético y corte idealista, abocando a un desenlace angustioso» [209].

Como en *La intrusa*, de este, la Muerte es la protagonista de *La reina Silencio*, de Goy. Influido por el *Apocalipsis* y otros libros bíblicos y orientales exóticos, mezcla una especie de misticismo y ritos misteriosos, “gnosticismo” y fantasía pseudobíblica. El pecado y la tradición del *Génesis* se unen a serpientes y signos de una especie de Hermes Trismegisto. Misticismo y teosofía. [...] Su rica cultura ofrece muchos reflejos en su obra diversa [209].

En resumen, para Valbuena sólo puede caracterizarse una forma de entender el «teatro poético», vinculada con la utilización del verso y considerada como una extensión dramática sin brillo de la poesía modernista. Las demás posibilidades de poetización teatral se advierten en comentarios vertidos aquí y allá –de ahí que los hayamos recogido en las notas–, que no plantean una cohesionada visión de la poesía en el teatro desde un punto de vista finisecular o simbolista, sino que muchas veces utilizan el adjetivo «poético» como un pretexto generalizador de la calidad expresiva o del tono global de las piezas¹⁴³.

Juan Chabás dedica varias páginas al tema en su célebre *Literatura española contemporánea, 1898-1950*, publicado por primera vez desde su exilio cubano en 1952. En el capítulo XXX, planteado como una «Introducción al estudio del teatro actual», se incluye muy resumidamente al «teatro poético» entre las cinco nuevas formas del teatro en el siglo XX, aunque en este caso se vincula inicialmente con su visión más restringida, esto es, con la recreación historicista y la utilización del verso, además de reseñarse la excepcionalidad de varios autores que a su juicio superan el retoricismo generalizado. La denominación, por tanto, no es compartida por Chabás, que no apoya la consideración poética de este tipo de teatro:

El llamado Teatro Poético, constituido por dramas o comedias escritos en verso, con propósito restaurador del teatro clásico nacional. Utiliza generalmente sus temas históricos, junta las formas de la Edad de Oro a las románticas, suele carecer de verdadera calidad poética y casi siempre es amaneradamente falso, como imitación mala de moneda buena. Los hermanos Machado y algunas obras de Eduardo Marquina han salvado de lo artificioso, postizo y banal a este teatro en verso, pródigamente sembrado de ripios, que muy lejos de la genuina poesía dramática se ha llamado, inadecuadamente, teatro poético [Chabás, 2001: 597-598].

El capítulo XXXIII se centra ya exclusivamente en «El llamado teatro poético» y se desarrolla con más profusión, aunque bien es verdad que de forma un tanto imprecisa. En primer lugar, el crítico lo identifica con una acción dramática en la que

¹⁴³ En el capítulo siguiente, pueden completarse las ideas de Valbuena Prat sobre el «teatro poético» con los comentarios de su *Historia del teatro español*, publicada en 1956.

las pasiones humanas son protagonistas, siempre y cuando el autor pueda mantener el impulso dramático y sea capaz de trasladar a escena la fuerza de esas pasiones:

Teatro poético y poesía dramática son una misma cosa: poesía de la acción. La acción – peripecia, sorpresa, acontecer en curso– es empujada por las pasiones. [...] de la naturaleza de las pasiones o de los caracteres y del modo como el azar o la necesidad sean considerados, resultará la diversidad de las acciones y la índole del acontecer; pero cualquiera que este fuese, si de veras –en veras o verosimilitudes poéticas– el creador o autor, que viene a ser lo mismo, realiza teatralmente la representación de ese acontecer vital entre criaturas humanas, dicha representación personificada en sus criaturas dramáticas, sus personajes, será obra de poesía, de creación [631].

El lenguaje de ese teatro puede estar escrito en verso o en prosa –«Y en uno y otro caso, si hay aliento poético de la acción habrá teatro poético» [631]–, aunque el crítico reconoce la pujanza del verso en la historia del teatro europeo desde la Antigüedad hasta la época romántica. Dicha circunstancia le sugiere a Chabás una advertencia sobre «toda producción teatral –poética o no– que emplee el lenguaje rítmico y rimado y tenga generalmente como asunto un tema histórico nacional» [631-632], en tanto en cuanto esa conjunción formal y temática no asegura el verdadero carácter «poético» del drama. En definitiva, la cuestión estriba en que muchas de las piezas escritas en verso no son más que una demostración de vacuo retoricismo que poco tiene que ver con la poesía dramática: «Ese teatro de remedo, de imitación de maneras y procedimientos, compuesto, en los más felices casos, como brillante ejercicio retórico, no es, en modo alguno, por largas que sean las tiradas de los versos, sonoros los romances y tintineantes los ripios, poesía dramática» [632]. Entre los dramaturgos adscritos a ese teatro se encuentran, según Chabás, Villaespesa¹⁴⁴, Marquina¹⁴⁵, Fernández Ardavín¹⁴⁶, Enrique López Alarcón, Joaquín Dicenta (hijo), Fernando López

¹⁴⁴ El crítico rechaza la verborrea de Villaespesa y la artificiosidad de la versificación: «Ni Zorrilla, entre los románticos, ni entre los modernistas D'Annunzio han cedido tanto a la facilidad verbal, al hechizo tantas veces falso, palabrero, del verso sonoro y a los efectismos de la acción forzada por lo declamatorio del gesto» [2001: 632]. La obra en la cual el crítico advierte una mayor cesión de lo dramático en pro de lo poético es *El alcázar de las perlas*, una pieza «donde Villaespesa se abandona a efectismos de orientalismo poético que siempre le han seducido» [632]. También se refiere a *La leona de Castilla* como una obra de éxito, resultado sobre todo de la interpretación escénica, pues «más que por sus virtudes propias porque su sonoro verso declamatorio resonó poderosamente sobre los escenarios en la voz enérgica, autoritaria y vibradora de doña María Guerrero» [633].

¹⁴⁵ Chabás reconoce el valor de las piezas inspiradas por el idea nacionalista de exaltar mitos y leyendas nacionales: «Cuando intenta exaltar las virtudes nacionales, incorporando a la escena figuras legendarias, como en *Las hijas del Cid* o en *Doña María la Brava*, su obra dramática alcanza mayor brío y más autenticidad poética» [633]. No obstante, «sus comedias en verso valen menos que sus dramas y muy frecuentemente descienden a esa trivialidad que señalamos como característica del teatro en verso sin ímpetu de poesía» [633].

¹⁴⁶ La crítica sobre su teatro no puede ser más demoledora, como se aprecia en las siguientes juicios estilísticos: «Su versificación, más que sonora, pegajosamente canturreante, sus rimas que acompañan a

Martín, Joaquín Montaner, José Camón Aznar o José María Pemán, quienes «aun siendo responsables de esa infección literaria que se ha llamado teatro poético, han escrito obras de discutible calidad, pero de cierto mérito» [632]. Frente a ellos sobresalen aquellos dramaturgos que se han propuesto «restituir el teatro a la poesía», como Valle-Inclán, Unamuno, los hermanos Machado, Pío Baroja, *Azorín* y Ramón Gómez de la Serna. Un epígrafe destacado merece la obra dramática de Jacinto Grau en este recorrido por el «teatro poético», pues se le incluye junto a los últimos autores citados como ejemplo de auténtica poesía: «Toda su producción está impulsada por un apasionado amor de poesía. Desde la elección de los temas al tratamiento escénico y verbal de los mismos, se evidencia la intención de este autor: llevar a su producción las esencias más puras de la poesía dramática, uniendo las nobles tradiciones clásicas al espíritu moderno» [637]. En resumen, la opinión de Chabás fue secundada después por muchos otros críticos, conscientes de que la definición del «teatro poético» era compleja porque albergaba bajo una misma denominación a un buen número de dramaturgos, distintos y distantes, entre los cuales convenía separar el grano de la paja, o dicho de otro modo, la verdadera poesía dramática de la habilidad para hacer versos.

Otro hito en el análisis de la literatura de la Edad de Plata es la *Historia de la literatura española*, de Ángel del Río, catedrático de la Universidad de Columbia, cuya primera edición se publicó en 1948, seguida de varias ediciones hasta 1963. Para Pozuelo Yvancos, se trata, junto con la de Chabás, de «la más importante de las historias de la literatura escritas por los españoles del exilio» [2011: 631] y de una obra con clara intención pedagógica –y, por ese motivo, un tanto panorámica y limitada– por estar dirigida a estudiantes americanos. En el apartado sobre «La prosa y el teatro del 98 y el modernismo» es donde se encuentran los comentarios sobre la obra dramática de Valle-Inclán, en los que no se menciona en ningún momento su relación con el «teatro poético», aunque encontremos una interesante declaración sobre la impronta teatral de todos los géneros cultivados por el escritor gallego: «Escribió novela, teatro y verso, sin que tampoco en su obra podamos trazar con precisión la línea divisoria de los géneros, menos, acaso, que en ningún otro, porque lo típico valleinclanesco es que narración y diálogo, poesía y realidad aparezcan superpuestos y casi toda su literatura tenga una

los versos como redobles, corre en el descuido parejas con la desaliñada estructura de la acción de sus dramas, que suple la cohesión de su arquitectura poética construida con obediencia a un propósito, por el incidente de la escena efectista y el desenlace de sorpresa introducido sin consecuencia ni gradación de los episodios dramáticos» [634].

cualidad teatral» [1963: 271]. También hay notas muy resumidas sobre Benavente, de quien se dice «se dio a conocer con varias obras no dramáticas, de estilo lírico y modernista, *Teatro fantástico* (1892) y *Versos* (1893)» [273], de tal forma que no se consideran las piezas fantásticas dentro del género teatral; por lo demás, el profesor señala que el teatro benaventino «de los modernos debe bastante a Ibsen y a Maeterlinck» [274].

Quizás uno de los historiadores imprescindibles de la literatura durante la posguerra –a pesar de su inicial adscripción ideológica, significativa para determinados juicios estéticos que se matizan y equilibran con el paso de los años– es Gonzalo Torrente Ballester, responsable de un famoso trabajo sobre la *Literatura española contemporánea* (LEC), publicado primero en 1949, pero completado en una edición de 1963 en dos volúmenes. Entre la aparición de las dos ediciones de la obra, el escritor publicó, además, un *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956) –que es la versión que utilizamos aquí por ser, al fin, la más completa–, cuya redacción es casi una reproducción del libro de 1949, de la misma forma que la edición de 1963 es el compendio –con actualizaciones y algunas supresiones significativas– de todos sus trabajos previos. En la segunda parte del *Panorama* sobre «La incitación del modernismo y sus resultados» –en el capítulo III de LEC se denomina «El fin de siglo y sus resultados»–, hay un epígrafe sobre «Los instrumentos y los géneros» de la llamada «Generación del 98», referido al teatro, en el que inicialmente se alude al «teatro poético» como género cultivado por algunos de sus autores. Señala Torrente Ballester que, en su mayoría, se trata de dramaturgos que escriben en verso y que pretenden recuperar la tradición del teatro romántico, aunque le deban más a otras referencias más cercanas en el tiempo e incluso vinculadas con la estética modernista-simbolista, como parece sugerirse en las siguientes afirmaciones: «Los recursos poéticos del modernismo y del simbolismo hallaron aquí favorable aplicación. La verdadera progenie de este teatro es el romántico español, y, mucho más cerca, se entronca con Rostand y, en ciertos casos, con Maeterlinck» [1956: 133]. Sin embargo, en el epígrafe sobre «El teatro en verso», Torrente Ballester no considera pertinente su recuperación en el teatro español, pues es «inapropiado para satisfacer las apetencias de naturalidad dialógica del espectador moderno; inadecuado, además, por sus trabas intrínsecas, e incompatible con la libertad que el género reclama» [240-241]. Al menos se muestra el crítico consciente de que el «teatro poético» no necesariamente tiene que estar relacionado con la

utilización del verso, aun cuando se trate de la asociación más común de una forma dramática vinculada con la temática historicista: «El teatro versificado, que monopolizó injustamente el título de poético, se reservó para los temas históricos o pseudohistóricos; en general, para todos aquellos cuya lejanía en el tiempo admitían la expresión versificada de pensamientos e ideas» [241]. Asimismo, se encarga el crítico de matizar que el teatro en verso cultivado en las primeras décadas del siglo XX casi nada tiene que ver con el teatro barroco –como pensaban quienes lo cultivaban– sino con el teatro romántico –también con el modelo de Rostand–, aunque sin llegar a representar para la sociedad y el público lo que ambas épocas significaron para el teatro. No se muestra muy partidario Torrente Ballester de esta modalidad teatral, considerada por él como una opción dramática minoritaria: «El *teatro poético* fue siempre teatro de minorías, y no de las que acreditan su mejor gusto. Con frecuencia se descarría, e incurre en fácil patriotismo. En sus momentos más nobles, no pasa de imagen triste de un imposible» [241]. Los dos máximos representantes de este teatro en verso son Marquina¹⁴⁷ y Villaespesa¹⁴⁸, además de «otros cultivadores» como los hermanos Machado, Goy de Silva, Enrique Alarcón, Joaquín Dicenta (hijo), o, «más allá de los hombres del 98» [246], Pemán y hasta el Lorca de *Mariana Pineda*.

No se entiende muy bien por qué figura en este elenco de dramaturgos que escriben en verso Ramón Goy de Silva –ya nos hemos referido, y nos referiremos en otro lugar, a esta circunstancia–, pues todas sus piezas están escritas en prosa. Lo cierto es que casi siempre se relaciona con los cultivadores del «teatro poético» en verso y no se especifica que su teatro puede considerarse también «poético», en la medida en que su lenguaje responde a los cánones de la prosa modernista de filiación simbolista, como el propio Torrente Ballester reconoce, junto con una crítica explícita al dramaturgo belga que más influyó en el autor de *La reina Silencio*: «Goy de Silva es el autor de unas cuantas piezas *modernistas* –o acaso más exactamente *simbolistas*–, hipotecadas

¹⁴⁷ Los dramas de Marquina pretenden recrear personajes y épocas históricas, pero para Torrente Ballester es inevitable su contemporaneidad: «En todas estas piezas pretende resucitar fantasmas del pasado, hombres y sucesos, cuyo recuerdo apenas si conmueve. Pese al verso, al atuendo, a los sentimientos y a las ideas, los personajes de Marquina son lo suficientemente modernos para que no puedan identificarse con la realidad histórica, y lo bastante superficiales para carecer de eterna humanidad» [1956: 242].

¹⁴⁸ Tampoco el teatro de Villaespesa goza de los parabienes del crítico, para quien «quizá, después de Zorrilla, sea el caso más elocuente, dentro de la literatura española, de incontinencia rítmica, salvadas, naturalmente, las distancias» [244]. A pesar de su alarde en la utilización del verso, Villaespesa «no acierta con los metros adecuados para el drama y, olvidando el consejo de Lope, usa, frecuentemente, el eneasílabo» [244-245]. Estas son solo algunas de las lindezas con las que Torrente Ballester se despacha contra el escritor almeriense.

casi enteramente a la influencia de Maeterlinck; mal elegido maestro, cuyo descrédito literario arrastró consigo el de sus imitadores» [245]¹⁴⁹.

Más allá de los comentarios específicos sobre el «teatro poético», nos encontramos con alusiones más o menos identificadas con la modalidad en sus diversas perspectivas; así en el caso de Ganivet, autor de *El escultor de su alma*, un drama en verso inédito, inspirado por los autos sacramentales, cuyos personajes son simbólicos y cuya estructura dramática «es teatro solo en apariencia formal: como el *Prometeo*, de Shelley, o el *Hiperión*, de Hoelderling [sic], es un poema lírico que se vale de la apariencia dramática» [150]. Con respecto al teatro de Valle-Inclán, el escritor advierte de la indefinición genérica de muchas de sus piezas, como corresponde a las poéticas finiseculares: «Obras de forma dramática aparecen ya en su primera época, aunque sin deslindar las diferencias entre teatro y novela, más bien formando un género intermedio» [178]; asimismo, señala la adscripción de obras como *Cuento de abril* o *La marquesa Rosalinda* al modernismo: «graciosas, intrascendentes, sentimentales e irónicas, puro juego de fantasía con mucho de teatro de marionetas» [179]. La excepción a estas poco consideradas creaciones es *Voces de gesta*, una pieza cuyos valores son destacados por encima de las demás, quizás porque se ajusta más que otras al ideario que por entonces defiende Torrente Ballester. Sobre el Benavente modernista tan solo se destaca la importancia de *La noche del sábado*, «el primer éxito teatral de la generación del 98» [205], «un drama modernista» [206]. Y es que la obra, según el crítico, «puede servir de ejemplo de un posible teatro modernista en prosa» [211]. Por otro lado, el teatro de Jacinto Grau se considera escrito a espaldas del público, dadas las cualidades estilísticas del lenguaje utilizado en sus obras —que alcanza un nivel poético de altos vuelos hasta el punto de requerir, según su criterio, el verso para ser comprensible a quienes gustan del «teatro poético»—, así como un teatro cuyos diálogos nada tienen que ver con el realismo imperante, pues renuncian a la rapidez en el intercambio comunicativo para demorarse en el lento fluir de la expresión lírica: «El diálogo de Grau *pedía* el verso. Muchas veces se vale de recursos propios del verso. La metrificación le hubiera, acaso, hecho comprensible al público del *teatro poético*. Por otra parte, Grau ignora la exigencia de rapidez dialógica peculiar del público español. Sus personajes no tienen prisa; sus monólogos y sus diálogos se demoran en largas parrafadas provocadoras de impaciencia» [214]. Por último, «dramaturgo menor» le

¹⁴⁹ En la edición de *Literatura española contemporánea* [1963] se eliminan directamente los comentarios sobre Goy de Silva, que no aparece en ningún otro apartado.

parece Martínez Sierra, que «vertió al castellano, e imitó en *Teatro de ensueño*, a Maeterlinck» y cuya «formación estética y literaria corresponde al fin de siglo», pues «es, en cierto modo, un *modernista*, aunque como dramaturgo pertenezca casi enteramente a la escuela de Benavente» [239]¹⁵⁰.

El volumen 6/1 de la *Historia de la literatura española* —comandada por R. O. Jones para la editorial Ariel— lo publicó Gerald G. Brown originalmente en inglés en 1971 y está dedicado al *Siglo xx (Del 98 a la Guerra Civil)*. En el capítulo dedicado al teatro, se incluye el «teatro poético» entre las formas teatrales de la Edad de Plata, junto a la «alta comedia» o el teatro burgués, la comedia costumbrista, el «teatro por horas» y las tentativas de renovación dramática menos convencionales, entre las que se incluye a Valle-Inclán, Unamuno, *Azorín*, Grau o García Lorca. Es una modalidad teatral que surge como respuesta al teatro decimonónico y una forma de trasladar al teatro la estética modernista: «“Teatro poético” es una expresión imprecisa y al menos potencialmente desorientadora. Puede entenderse, como a veces se hace, como un intento de llevar el modernismo al teatro, y ofrecer como alternativa a la actualidad de las tabernas de Dicenta y de las salas de estar de Benavente, la evasión hacia un mundo artificial de fantasía poética» [1991: 200]. Entre los representantes de este «teatro poético» se encuentran Villaespesa —cuyas piezas son consideradas «nebulosidades modernistas» [200], con el equívoco que tales términos, más aplicados al simbolismo que a este tipo de teatro, comportan— y Marquina, valor indiscutible de esta modalidad que «significa sencillamente teatro en verso, y que hubiera podido incluir perfectamente los dramas versificados de Echegaray o incluso Zorrilla y García Gutiérrez» [200], pues las piezas marquinianas «no representan una orientación nueva dentro del teatro español, sino que son imitaciones de las imitaciones románticas de las obras históricas de los Siglos de Oro» [200]. Ante tal falta de originalidad de esta forma teatral que pone en evidencia Brown, quizás «la única nota moderna la dan las tonalidades melancólicas que tiene la intensa vena de patriotismo en las obras de Marquina» [201], lo cual no parece que suponga ninguna nota de modernidad en el lastrado panorama teatral de la época. El concepto de «teatro poético» que analiza el autor se refiere además a los hermanos Machado —«hay que incluir dentro de esta corriente los esfuerzos de Manuel y Antonio Machado para aplicar, en colaboración, sus dotes poéticas al teatro» [201]— y a

¹⁵⁰ Se pueden completar estas ideas, en el capítulo siguiente, con las alusiones al «teatro poético» que aparecen en su *Teatro español contemporáneo*, publicado en 1957, con una segunda edición de 1968.

Pemán. Aun cuando la idea de lo poético en el teatro se identifica con el verso, Brown elogia la primera etapa (en verso o en prosa) del teatro de Valle-Inclán –*El marqués de Bradomín*, *Cuento de abril*, *La cabeza del dragón*, *La marquesa Rosalinda* y *Voces de gesta*– y lo adscribe también a la moda de un «teatro poético» más auténtico que el cultivado por Marquina o Villaespesa, sin que se expliquen los términos de tal superioridad poético-dramática.

El último tomo de la *Historia de la literatura española* de José María Díez Borque contiene un capítulo sobre «El teatro hasta 1936» –redactado por Ángel Berenguer, que es responsable, asimismo, de un estudio sobre el teatro del siglo XX, en el que se repiten las mismas ideas expuestas aquí–, en el que se recogen interesantes ideas sobre el «teatro poético» por la originalidad de su tratamiento metodológico. No obstante, las páginas sobre este particular se refieren nuevamente al teatro en verso y no a una «poetización» del drama dependiente de la recepción del simbolismo en España. En el citado capítulo, Berenguer analiza la producción teatral del primer tercio del siglo XX mediante la aplicación de criterios ideológicos que determinan, paralelamente, distintas formas de escritura dramática. El crítico parte de la idea de crisis económica y política –Restauración, Monarquía y República– como germen de los conflictos ideológicos que condicionan la estructura y la temática de los textos dramáticos; en este sentido, no se trata de reflejar «la génesis ideológica de los autores que se estudian, sino de los grupos sociales cuya *visión del mundo* (utilizaremos esta expresión en el sentido de Lucien Goldmann) aparece traspuesta en las obras que se escriben» [1982: 202]. La crisis puede analizarse cronológicamente en tres períodos distintos, pero con cierta simultaneidad, que se extienden desde su «institucionalización» (1892-1917), la «génesis de la ruptura» (1914-1931) –coincidente con la Primera Guerra Mundial y la proclamación de la Segunda República– y «la ruptura» (1921-1936) –motivada por el Desastre de Annual y las convulsiones político-sociales previas al cambio de régimen y a los albores de la Guerra Civil–. El profesor también estructura la coyuntura histórica en relación con tres visiones del mundo –«restauradora» (conservadora), «innovadora» (liberal) y «novadora» (progresista)– en las que puede advertirse cada una de las mencionadas etapas de la crisis.

De acuerdo con esa peculiar caracterización aplicada al género teatral, el «teatro poético» se identifica con una «tendencia restauradora [...] determinada por la pervivencia del poder político y económico de la nobleza en España» [207]. Berenguer

distingue tres fases en la evolución de esta fórmula teatral –que dependen de la mentalidad correspondiente en cada momento de la crisis ideológica–, de tal manera que se puede constatar una «génesis» del «teatro histórico-poético», una «decadencia» y, finalmente, una pervivencia de la modalidad en coincidencia con «la crisis de la Restauración». El «teatro poético» comprende –según el criterio ideológico del profesor– la proyección de unas ideas de carácter restaurador y conservador, además de identificarse con la estética modernista en su realización dramática: «Corresponde a esta tendencia a la aceptación, como falsa conciencia, del universo ideológico aristocrático por parte de un sector de la pequeña burguesía española. [...] El modernismo, en el teatro español de la época, tiene un carácter ideológico reaccionario y es utilizado como medio de recuperación de los intereses de una clase por otra» [207]. Frente a la revolución estilística de la poesía modernista, Berenguer afea la utilización en el teatro de «una temática heroica ejemplarizando el universo nobiliario de la gesta», «la utilización de temas románticos» y «una estructura poética cuya gran brillantez y carácter reivindicador de la pasada grandeza servían de expresión adecuada a la falsa conciencia» [207]. Ni una sola palabra sobre esa otra escritura modernista –implicada también por la mentalidad finisecular–, que intenta reproducir en sus textos los temas y los mecanismos propios de la estética simbolista.

En el origen de este «teatro histórico-poético» reconoce el crítico el intento de recuperar «la tradición romántica de vuelta al pasado y utilización del verso» y la adecuación de estos dramas a una «estructura poética modernista». Los modelos representativos de esta tendencia son, inicialmente, Marquina o Villaespesa, aunque Valle-Inclán también contribuye a ella con algunas de sus primeras piezas –*Cuento de abril*, *Voces de gesta* y *La marquesa Rosalinda*–, pero con una orientación distinta en el tratamiento de la temática histórica. Frente al teatro de Marquina, empeñado en realizar «una *utilización alegórica* de la historia que, negando la específica función del acontecimiento evocado, en el contexto de su momento histórico, eterniza dicho acontecimiento convirtiéndolo en ejemplar» [209], el teatro de Valle-Inclán «se aparta de [ese] tratamiento de lo histórico [...] para buscar hechos menos recuperados, marginales a la gran tradición épica» [209], «como ejemplo de lo que podría haber sido un teatro poético que utilizara la historia como medio de comprender el presente» [210]. En la etapa de «decadencia del teatro poético» se encuentran Luis Fernández Ardavín, Joaquín Montaner, Ramón de Godoy y Sala, José Rincón Lázaro o Antonio Rey Soto, así como los hermanos Machado –a quienes, a pesar de su inclusión en este grupo, se

les reconoce una tendencia innovadora— y Ramón Goy de Silva, un autor que «cultiva en su teatro, de espíritu altamente aristocrático, [...] un simbolismo lírico-dramático muy primario» [210], sin que sepamos cuáles son las razones por las que Berenguer lo incluye junto a la nómina citada porque el autor gallego no cultivó nunca el teatro en verso. Interesante, al menos, resulta la alusión que se hace de un teatro entroncado con la «poetización» dramática que analizamos en la tesis. El desarrollo posterior del «teatro poético» tiene su punto culminante en las obras de Josep María de Sagarra y José María Pemán, autores ambos para quienes, según el crítico, el teatro tiene una función social reaccionaria, sobre todo en el caso del autor de *El divino impaciente*. La disolución del teatro en verso se produce en fechas coincidentes con el advenimiento de la Guerra Civil «por causa del desarrollo continuo de una actitud crítica hacia la ideología que defiende —en general— sobre el escenario» [214]. En resumen, aunque la opinión de Berenguer sobre el «teatro poético» se circunscribe únicamente a las formas teatrales en verso que se apropian de la temática histórica o heroica —como fiel reflejo de la ideología conservadora— y deja fuera otra posibilidad de «poetización» en el drama, sus propuestas teóricas explican bastante bien el sustento ideológico de ese tipo de teatro.

El *Manual de literatura española* de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, extenso en el tiempo (se publicó entre 1980 y 2005) y en la información que cada uno de los tomos proporciona (un total de dieciséis volúmenes), se refiere a la cuestión de la poesía en el teatro desde varios puntos de vista. El volumen VIII, dedicado a la «Generación de fin de siglo», constituye —frente a las *Historias de la literatura* a las que nos hemos referido anteriormente— una auténtica puesta al día de las corrientes artísticas e ideológicas que confluyen en el «fin de siglo» y su aplicación en España, más allá de la tópica dicotomía entre modernistas y noventayochistas. El carácter de época de este período de la historia literaria permite entender mucho mejor la naturaleza multiforme de las letras y del teatro en particular, sobre todo en lo que tiene que ver con la intervención de la poesía en el drama. El contexto de la crisis de «fin de siglo», la reacción estética que acarrea —desde las teorías poéticas de Poe, la música de Wagner o el prerrafaelismo, hasta el decadentismo y el simbolismo—, el modernismo —entendido como versión hispánica de tal renovación estética y cultural— o los diferentes aspectos sociales, educativos, periodísticos, comerciales, etc. de la España de finales del siglo XIX y comienzos del XX determinan una visión mucho más amplia, ecuménica y multidisciplinar de la época.

El teatro no es ajeno a estas circunstancias y así se pone de manifiesto en el capítulo 5 de este tomo del *Manual*, en el que a lo largo de ciento veinticinco páginas se desgranar las características de la vida teatral –teatros y empresas, intérpretes (como María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, los grandes actores del «teatro poético» historicista), las tímidas mejoras en las técnicas de representación o los intentos de renovación (desde el «Teatro artístico» de Benavente o el «Teatre Íntim» de Adrià Gual, hasta el «Teatro de arte» de Martínez Sierra, que tan importantes fueron para la evolución de la escena española y para la recepción de las poéticas simbolistas y hasta wagnerianas)–; también se expone la importancia que para el teatro de la época tuvo la actitud de los dramaturgos ante un sistema comercial que les obligaba a plegarse a los intereses de los empresarios y la dificultad de algunos géneros o autores para abrirse camino por sus planteamientos renovadores. Al mismo tiempo, a la escisión entre el teatro popular –dominado sobremanera por las formas del «género chico»– y el teatro culto –o «de verso», como se decía en la época– se sumaba, por un lado, la situación de los dramaturgos integrados en ese sistema de producción del que formaban parte empresarios, autores y público –movidos por la ley de la oferta y la demanda–, y, por otro, las condiciones de marginalidad de aquellos dramaturgos que plantean la renovación de la escena, pero que no cuentan con la misma suerte que quienes sí se pliegan o adaptan al sistema; más adelante, veremos cómo José Rogerio Sánchez define esta dicotomía, presente también en el «teatro poético», entre dramaturgos «adaptables» y dramaturgos «rebeldes». El paso del tiempo ha demostrado, sobre todo si nos ceñimos al ámbito del «teatro poético», que los autores más aclamados entonces –Marquina o Villaespesa– no han resistido el paso del tiempo, mientras que los que no interesaron a empresarios ni a público –como en buena medida sucedió con Valle-Inclán– son ahora más y mejor reconocidos por su afán de renovación teatral en los textos y sobre las tablas.

En principio, los planteamientos sobre el «teatro poético» en este *Manual* no se reducen, como en otras *Historias*, a su identificación con el verso, sino que se extienden a otra forma de teatro simbólico y decadente. Ambas modalidades –la del teatro versificado y la que se inscribe en las tendencias de experimentación dramática derivadas del simbolismo– responden al «espíritu de renovación modernista, desdeñoso del realismo decimonónico» [1986, VIII: 479]. Para Pedraza y Rodríguez, el cuadro de las corrientes dramáticas finiseculares incluye las siguientes formas teatrales: la alta comedia –que se transforma con el teatro de Benavente en comedia burguesa con tono

conversacional–, la tragedia rural –también actualizada por don Jacinto con psicologismo y poesía–, el teatro cómico popular que sigue la fórmula del «género chico» –el modelo es el teatro de los Quintero, pero también deriva en modalidades nuevas, como la «tragedia grotesca» de Arniches o el «astracán» de Muñoz Seca–, un teatro simbólico y poético –en el que se distinguen, como hemos señalado, un teatro decadentista y simbólico y un teatro en verso–, y, por último, la literatura dramática de innovación, muchas veces marginal y libresca –donde quedan enmarcados el teatro desnudo de Unamuno, el de Valle-Inclán (del «teatro poético» o decadentista al esperpento), Azorín, Baroja, etc.–. Lo verdaderamente relevante para el interés de esta tesis es la diferenciación entre esas dos formas del «teatro poético», que si bien se sugerían en algunas *Historias* no se habían mostrado de forma tan clara como en esta, aunque luego no se desarrolle con detalles concretos la orientación simbólica y decadentista a la que se alude. Benavente es, según los autores, «un adelantado de estas experiencias con obras como *La noche del sábado* (1903)» [479], donde «se respira un decadentismo típicamente modernista» [483]. Dos generaciones de dramaturgos participaron en el origen y desarrollo de esta tendencia: «en la primera destacan Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa y los hermanos Machado», aunque «en realidad los últimos iniciaron su obra dramática muy tardíamente, al tiempo que afloraba la segunda promoción del teatro poético, integrada por autores nacidos entre 1890 y 1900, que por su edad no pueden considerarse miembros de la generación de fin de siglo» [479].

En un epígrafe específico se cifran las características del «teatro poético», que surgió «como reacción contra el pedestre realismo decimonónico» y «que, pese al nombre, no siempre podemos considerar como tal» [573]. Lo más evidente de esta fórmula teatral es la utilización del verso, cultivado por «autores modernistas incapaces de evolucionar que se inspiran en el drama histórico de los románticos y, mucho más remotamente, en la comedia española del Siglo de Oro» [573-574]; otra de las influencias es la moda francesa de recuperación de viejas glorias del pasado, que ya se deja ver en el famoso *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, una pieza que suscitó el interés de Rubén Darío y de cuantos más tarde cultivaron el drama nacionalista. Se trata, además, de un «teatro acrítico», que en ningún caso parece cuestionarse los acontecimientos históricos sino únicamente mostrar los aspectos que mejor permitan ensalzar épocas y personajes representativos de la España más tradicionalista: «No profundiza en el análisis de los hechos históricos y, para colmo, deforma la realidad.

Reproduce un pasado heroico que no fue, ni mucho menos, como se nos muestra en escena. Nos hallamos ante un teatro estereotipado, efectista y patriotero que sólo busca confirmar al espectador en esa visión exaltada y falaz» [574]. Por lo demás, en estas páginas hay críticas enconadas contra la escasa caracterización de los personajes, la inverosimilitud de las tramas o los artificios de una versificación sonora y grandilocuente. El máximo representante de esta tendencia es también en este caso, como señalan todos los críticos, Eduardo Marquina, cuya trayectoria dramática destaca entre los autores que cultivan el «teatro poético»¹⁵¹.

El teatro de Benavente tiene un apartado independiente, pero en la clasificación sobre sus dramas se incluyen referencias concomitantes con el «teatro poético», como en el caso del «teatro cosmopolita» representado por *La noche del sábado*¹⁵²; también en el denominado «teatro utópico y fantástico» representado nada menos que por *Los intereses creados* —«Se sitúa fuera del tiempo y del espacio. Es, en realidad, teatro poético en prosa, de intención satírica a veces y otras puramente simbólica» [505]— y en las muestras de su teatro infantil, como *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909) —«una exaltación del mundo de la fantasía y el ensueño» [511]— o *Y va de cuento...* (1919) —«un derroche de fantasía y lirismo» [511]—. Entre los seguidores de Benavente se cuenta Martínez Sierra, cuyo *Teatro de ensueño* —«curioso intento dramático que tiene mucho de poético» [528]— es considerado en estas páginas como conjunto de poemas en prosa dialogados, una definición que nos acerca bastante a ese teatro de inspiración simbolista del que tratamos aquí; sus *Diálogos fantásticos* (1899) constituyen también una obra situada entre lo poético y lo dramático.

Fuera también del capítulo sobre el drama finisecular hay también referencias al «teatro poético» de algunos poetas cuya actividad principal fue la lírica, aunque en algún momento de su vida se dedicaran al teatro como extensión dramática de su

¹⁵¹ Los críticos señalan varias etapas y tendencias de acercamiento al «teatro poético» de Marquina: dramas histórico-legendarios en verso —aparecidos entre 1908 (*Las hijas del Cid*) y 1916, con un breve paréntesis («Marquina se da cuenta de que este teatro de exaltación patriótica está ya caduco» [577]), aunque la fórmula se retoma al comienzo de los años veinte y después en los años treinta con temas de inspiración religiosa—; dramas rurales en verso —como *La ermita, la fuente y el río* (1927)—, que «son, quizá, lo mejor de su producción, lo que más ha resistido al paso del tiempo» y cuya «versificación es buena y se ajusta a la trama» [582]. Son destacadas también dos piezas de ambiente oriental: *El pavo real* (1923) y *Era una vez en Bagdad...* (1932).

¹⁵² La obra responde a las características ambientales del modernismo simbolista-decadentista: «Ya en el prólogo nos introduce en un mundo mítico, cuya armonía natural sólo va a ser rota por el hombre. A lo largo de la obra se funden la realidad, con todas sus servidumbres y miserias, y el ensueño. En medio de la corrupción, el vicio y la hipocresía que reinan en ese ambiente de refinado lujo, flota un aura de misterio. Se rinde culto al arte, a la belleza, a esos momentos mágicos de la vida en que, como las brujas en la noche del sábado, el alma vuela a su aquellarre, a lo que es su verdadera razón de ser» [505]

actividad poética. Esta circunstancia es la que Pedraza y Rodríguez identifican con Salvador Rueda¹⁵³, pero sobre todo con Villaespesa¹⁵⁴ y los hermanos Machado¹⁵⁵.

Capítulo aparte merece la figura de Valle-Inclán, cuyo teatro se analiza como parte de su inmensa obra literaria y atendiendo a un esquema evolutivo en el que también se reconoce la existencia de una etapa adscrita al «teatro poético». Lo primero sobre lo que llaman la atención los críticos es la dificultad de adscripción genérica de la obra literaria de Valle-Inclán, pues aunque cultiva la poesía, el teatro y la novela, «hay que tener presente que no se ajusta con exactitud a lo que es preceptivo de cada uno de ellos» [610-611]; de hecho, «en su prosa encontramos muchos rasgos que suelen atribuirse al lenguaje lírico; su teatro no ahorra descripciones de ambientes y personajes propios de la novela [y de la propia lírica también], etc.» [611]. Se trata, por tanto, de constatar «una fundamental unidad estilística y temática» [611], visible tanto en sus libros poéticos como en sus novelas o su teatro en constante evolución desde el modernismo al esperpento. En el caso de su teatro primero –que centra la atención de esta tesis–, se advierte «un impresionismo simbolista, a base de elementos sueltos e incompletos que sugieren el cuadro» [615], y que se transformarán, con el paso del tiempo, en «descomposición cubista de la realidad al servicio de la caricatura» [615].

Otra de las cuestiones que conviene tener en cuenta al analizar el teatro valleincliniano es la idea de que, como señaló Ramón Pérez de Ayala, «todo su obra está concebida *sub specie theatri*» [apud: 689]. Bajo ese aliento dramático, adquieren

¹⁵³ Sobre el teatro de Rueda –autor de *La musa* (que fue la única pieza estrenada por María Guerrero en 1901), *La guitarra* (1907) o *Vaso de rocío* (1908), entre otras obras– escriben Pedraza y Rodríguez: «El teatro de Rueda es una prolongación de su obra lírica. Las piezas más significativas son una especie de églogas o idilios poéticos. Muy pocas vieron la luz de las candilejas y algunas se incluyeron en sus *Poesías completas* como un poema más» [200].

¹⁵⁴ Las críticas hacia el autor almeriense son demoledoras: «Sus dramas tienen un exceso de elementos líricos que artificiosamente se insertan en una acción dramática por lo general absurda y sin sentido» [281]. Distinguen los autores del *Manual* varias etapas en el teatro de Villaespesa: un grupo formado por los dramas «de tema arabigoespañol y oriental», como *El alcázar de las perlas* (1911) o *Abén-Humeya* (1913); los referidos a «la agitada historia castellana», como *La leona de Castilla* (1915); otros sobre «la historia de la independencia americana», como *Bolívar* (1921); y, por último, «paralelamente a este teatro de intención más o menos histórica nuestro poeta ensayó el drama simbólico, ambientado en el mundo nebuloso de las leyendas» [283], con ejemplos como *El rey Galaor* (1913).

¹⁵⁵ El teatro de los Machado está relacionado con los temas y formas del teatro áureo: «Los dos hermanos, juntos o por separado, recomendaron una cierta vuelta a los clásicos. Sus dramas quisieron acercarse en algunos aspectos a la comedia española del siglo XVII y al teatro romántico» [443]. Asimismo, se rebate la idea de que fue Manuel el que arrastró a su hermano Antonio a cultivar el teatro y se comenta la opción escogida por ellos para tentar el arte de Talía: «La obra de los Machado es una manifestación tardía del teatro poético, veintitantos años posterior a las primeras muestras del género. Se enfrentaron a él con ciertas ansias renovadoras que, aunque no alcanzaron una realización plena, confieren a su teatro un sello personal» [444]. Algunos aspectos distinguen el teatro machadiano de los demás cultivadores de tal modalidad: «la inquietud psicológica», «el mundo interior, incluso con técnicas tomadas del psicoanálisis freudiano» o «la sencilla fluidez de su verso que rara vez se engola» [444-445], entre otras cosas.

verdadera importancia las acotaciones que Valle-Inclán incluye en sus obras, pero que no pueden trasladarse directamente a la escena «porque son sugerencias, revelaciones dramáticas que una escenografía estática no puede contener», pues «sus espacios sólo pueden recrearse por medio de una estilización exagerada» [691]. La equivalencia entre el texto que corresponde al diálogo y el que corresponde a las acotaciones denota el interés del dramaturgo por integrar la expresión dramática de sus piezas bajo una misma poética teatral –por lo demás, muy característica del simbolismo– en la que todo contribuye a crear una misma unidad de sentido total.

La primera etapa del teatro de Valle-Inclán es, para Pedraza y Rodríguez, la vinculada con el «teatro poético o decadentista», aunque ellos también se muestran partidarios de analizar la obra dramática completa como una evolución en la que a veces no resulta fácil marcar límites o tendencias. En cualquier caso, las piezas que explícitamente se incluyen en ese grupo son *Cenizas* (1899) –luego refundida como *El yermo de las almas* (1908)–, *El marqués de Bradomín* (1906), *Cuento de abril* (1909) y *Voces de gesta* (1912), sin que, en estos casos, se distinga entre los dramas escritos en verso o en prosa. «El teatro poético es la vía muerta de la dramaturgia de Valle-Inclán» [694], y a esa orientación corresponden los cuatro títulos mencionados; los dos primeros «están dentro del esteticismo decadente, hipersensible hasta lo morboso» y los dos siguientes son piezas en verso, «localizadas en una Edad Media de cartón-piedra» [694]. Veamos algunas pinceladas críticas sobre las obras en cuestión, en las que se advierten varias referencias finiseculares: *Cenizas* «guarda estrecha relación con el drama “de vida íntima” creado por Maeterlinck como réplica a la estética naturalista» [695]; *Cuento de abril* es «una farsa poética» [697] en la que se contraponen líricamente la idealizada y refinada corte de Provenza y una Castilla sombría y conservadora; y *Voces de gesta* es una «tragedia pastoril» –según las indicaciones del propio Valle–, de «tono épico» [698] y reflejo de «la añoranza elegíaca de un mundo patriarcal perdido para siempre» [699]. Esta última idea es la misma que remite al mundo esbozado en las *Comedias bárbaras*, que quedan fuera de esta caracterización del «teatro poético», aunque en los comentarios que se hacen de *Romance de lobos* –por señalar quizás el ejemplo más significativo de la trilogía– se alude a la recepción de Shakespeare en la escena española finisecular.

Por lo que se refiere a las peculiaridades técnicas y estilísticas que utiliza el dramaturgo, los críticos señalan la relación del teatro valleinclanesco con «una técnicas escénico-coreográfica propia del teatro, el cine o la danza» [747-748]; al mismo tiempo,

el movimiento de los personajes configura «retablos de gran expresividad plástica» [748], en los que «desempeñan un papel muy importante los claroscuros, luces y sombras, en definitiva, todo lo relacionado con la técnica pictórica» [750]. Todo ello se ajusta a los cánones del impresionismo, que no en vano es una de las estéticas más trascendentales para entender el arte y la visión del mundo a finales del siglo XIX; también lo es para comprender buena parte de ese teatro modernista de orientación simbolista, cuya poética se transparenta en las piezas primeras del dramaturgo: «Como otros creadores contemporáneos, Valle-Inclán difumina la realidad ofreciéndonos una serie de rasgos que, más que describirla en detalle, la sugieren. Sólo apunta aquello que impresiona más vivamente su sensibilidad» [752]. La poesía del teatro de Valle está presente, además, en una prosa rítmica y musical, que demuestra «su extraordinario sentido del ritmo» y que nos permite advertir «la existencia de unidades métricas que se repiten de forma armónica» [757]¹⁵⁶.

Por otra parte, en el capítulo III («Modernismo y tradición») de la *Historia de la literatura española* dirigida por Jean Canavaggio hay un epígrafe dedicado al teatro de esta época –firmado por Jacques Fressard–, en el que tan sólo se indica que los tres grandes dramaturgos de las primeras décadas del siglo son Arniches, Benavente y Valle-Inclán. En el caso de este último, podemos señalar algunas referencias que lo vinculan con la presencia de la poesía en el teatro desde la perspectiva simbolista y desde la óptica del «teatro poético» en verso; de tal manera, *El yermo de las almas*

¹⁵⁶ En el *Manual* sobre el novecentismo, correspondiente al tomo X de esta completa historia de la literatura, se constata la pervivencia del «teatro poético» –esta vez, sólo el referido al verso, salvo por dos o tres excepciones– en la segunda y tercera décadas del siglo: «Sus cultivadores siguieron las huellas de Marquina; reprodujeron sus defectos sin acercarse a él en sus logros. Se les puede aplicar perfectamente todos los rasgos definitorios [de la modalidad] [...]: actitud evasiva y acrítica, visión exaltada y falaz del pasado histórico, total desconexión con la realidad social de su tiempo, personajes de cartón-piedra, vana retórica... Nada de lo que ellos escribieron ha resistido el paso del tiempo» [1991, X: 525]. Entre esos cultivadores del «teatro poético» se encuentran Antonio Rey Soto, Ramón Goy de Silva, Luis Fernández Ardavín Joaquín Dicenta (hijo), Ángel Lázaro, y, en lugar destacado, José María Pemán. Resulta sorprendente la inclusión de Ramón Goy de Silva en esta nómina de dramaturgos, pues sus piezas están escritas en prosa y, como los mismos críticos señalan, «lo más característico de su musa es un teatro simbólico al estilo de D'Annunzio y Maeterlinck»; no parece, por lo demás, que tengan una buena opinión sobre la calidad dramática de sus obras, pues piensan –con no poca razón, aun cuando eso implique no entender las características de este tipo de teatro– que «el autor se pierde en esoterismos y exquisiteces estilísticas, sin llegar a forjar una estructura dramática coherente» [532]. Veremos después cómo Goy de Silva no encaja tampoco en algunas historias del teatro por razones diversas: porque es un escritor poco menos que desconocido, porque se trata para muchos de un dramaturgo inclasificable, o porque, sencillamente, hay que relacionar sus obras con la estética derivada del modernismo simbolista y no todos los críticos encuentran acomodo a esta circunstancia en su planteamiento de la historia teatral.

(1908) «manifiesta plenamente la influencia del simbolismo y de Maeterlinck en la elaboración de sus cuadros ambientales» [1995: 87], un «cambio de tono» que ya era perceptible en la *Tragedia de ensueño* (1901) y la *Comedia de ensueño* (1905), dos muestras de «la emergencia de la poesía en el teatro español de principios de siglo» [87]. Asimismo, la estructura de las *Comedias bárbaras* demuestra su filiación poética con piezas posteriores, pues «estos cuadros rústicos, indiferentes al realismo inmediato, intensamente impregnados de lirismo, prefiguran con un cuarto de siglo de adelanto las tragedias populares de García Lorca» [88]. Por último, *Cuento de abril* (1910), *Voces de gesta* (1911) y *La marquesa Rosalinda* (1912) demuestran la intención de un Valle-Inclán que «parece haberse esforzado en hacerse un sitio en el ámbito de lo que se consideraba entonces teatro poético por excelencia, a saber, el teatro en verso, un género muy apreciado»; resulta interesante que el crítico relacione las aptitudes del dramaturgo para adecuarse a tal modalidad dramática con la publicación de *Aromas de leyenda* (1907), el libro de versos en el que Valle-Inclán «demostraba un gran virtuosismo en el manejo de la versificación y la rima al servicio de una luminosa evocación de su Galicia natal» [89]. En el tercer epígrafe del capítulo v (firmado por Marie Laffranque), relativo a los logros poéticos y teatrales de los escritores de la generación del 27 se cita el «teatro poético» —en principio, sólo el teatro versificado— como tendencia dramática surgida en torno a 1910, que se manifiesta con fuerza entre 1920 y 1939 —aunque pervive incluso en el exilio de los escritores republicanos— y que se opone al llamado «teatro de la guerra». Más adelante, se identifica la introducción de lo poético en escena como signo de modernidad o de innovación dramática, pues este teatro es creativo, «“poiético”, esto es, poético en el más lato y pleno sentido: creador antes que nada de identidad personal y colectiva por hallarse enraizado a la vez en la tradición cultural viva, en la realidad político-social del momento y en la problemática íntima y cotidiana del público» [156]; el representante de esta forma tan particular de entender el «teatro poético» es García Lorca, aunque lo que más nos interesa de esta caracterización es la idea de que lo poético dramático ofrece distintas perspectivas de análisis, que en este caso ya corresponde a la década de los años veinte y treinta, y, por tanto, en un marco cronológico que sobrepasa los límites de esta tesis.

Asimismo, hay que prestar atención al tomo VI (*Modernidad y nacionalismo*) de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer para la editorial Crítica, que de alguna manera actualiza y organiza los materiales de *La Edad de Plata*,

amén de incorporar otras perspectivas que completan una visión de conjunto sobre una época tan compleja como la comprendida entre 1900 y 1939. En el epígrafe «Otros elementos de renovación: el teatro poético», Mainer comienza su investigación con una declaración de intenciones: «ni el rótulo de “teatro poético” ni el de “teatro modernista” son demasiados satisfactorios» [2010: 329]. A pesar de ello, la división entre el teatro poético en verso, de filiación nacionalista y exótica, y el teatro simbolista queda un tanto difusa, puesto que a la descripción de los dramas mayores de Marquina (*En Flandes se ha puesto el sol*) y Villaespesa (*El alcázar de las perlas* y *Aben-Humeya*) adosa, sin solución de continuidad, la práctica dramática, en absoluto equiparable, de Ramón Goy de Silva y José María Pemán; al primero lo despacha con las palabras que siguen: «algunos otros, como Ramón Goy de Silva (1888-1962) buscaron un tono más nebuloso y una mayor calidad lírica –en piezas breves que componen *La de los siete pecados* (*El libro de las danzarinas*), 1913, y en los dramas *La reina Silencio*, 1911; *La corte del cuervo blanco* (1914); *Sirenas mudas*, 1915...» [332]. Algo más interesante para nuestro cometido es el epígrafe siguiente, titulado «Alrededores del teatro poético: de Valle-Inclán a Jacinto Grau» [333-340], sobre todo por la filiación que establece entre el primer Valle y Maeterlinck, Stefan George y Hugo Von Hofmannsthal, entre otros. Sin embargo, vuelve a desconcertar la inclusión bajo un mismo epígrafe de prácticas tan dispares como las de Grau y los hermanos Machado.

* * *

La conclusión a la que no es difícil llegar tras este «viaje entretenido» por varias *Historias de la literatura* de diversa índole metodológica e ideológica es que el «teatro poético» se ha identificado en ellas tradicional y mayoritariamente como esa forma teatral que utiliza el verso y que se siente heredera del teatro romántico e incluso del teatro del Siglo de Oro. También la herencia francesa del «teatro de los poetas», surgido en el país vecino en el último tercio del siglo XIX –con Edmond Rostand a la cabeza–, ejerce una notable influencia sobre este tipo de teatro representado especialmente por Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa y algunos otros poetas-dramaturgos o exclusivamente dramaturgos, que conculcan a estas piezas una evidente carga ideológica identificada –en la mayor parte de los casos– con los grandes mitos de la historia de España y con una intención ideológica de carácter nacionalista y tradicionalista.

CAPÍTULO 6

EL «TEATRO POÉTICO» EN LA HISTORIOGRAFÍA TEATRAL Y EN LA CRÍTICA DE SU TIEMPO

El análisis sobre el «teatro poético» no siempre ha contado con un lugar de privilegio en las historias del teatro, pues sobre todo en los primeros libros sobre el drama contemporáneo esta denominación no aparece explícitamente o se aplica –como ya se ha visto a propósito de las historias de la literatura– al teatro escrito en verso, aun cuando se consideren los componentes líricos del que está escrito en prosa. En algunos trabajos, el «teatro poético» en sus diferentes vertientes se confunde con el «teatro modernista» o con la llamada «modernidad teatral», marbetes todos ellos que ponen de manifiesto la indeterminación de la crítica ante formas dramáticas que recogen una poética teatral muy heterogénea, que oscila entre el mantenimiento de los modelos tradicionales y el influjo de los «nuevos moldes» europeos, como el teatro de tesis ibseniano o el drama simbolista maeterlinckiano. En determinadas historias del teatro sí se dedican apartados específicos sobre el asunto, pero esta circunstancia se hace más efectiva cuanto mayor perspectiva se tiene del hecho teatral y cuanto más se identifica el «teatro poético» con el verso y con su vinculación nacionalista y patriótica.

La relación entre la poesía y el teatro suscita profundos debates que sí están enfocados en la denominación del «teatro poético» y que abordan el asunto desde diferentes puntos de vista, tales como la pertinencia de utilizar el verso en el teatro, la temática histórica y sus implicaciones ideológicas, la consideración de lo «poético» como categoría artística que trasciende la construcción formal de los dramas, o la conexión de tales piezas con un modernismo de filiación simbolista que hunde sus raíces en las poéticas de Mallarmé y Maeterlinck. En este sentido, son muy relevantes los artículos o ensayos publicados en la prensa periódica o en las revistas de la época, entre cuyas páginas se fraguó más intensamente ese debate sobre la pertinencia de incorporar la poesía en el teatro¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Los trabajos de Jesús Rubio Jiménez [1982, 1993 y 1998] recogen ampliamente el caudal de opiniones, críticas y discusiones que suscitó la relación entre la poesía y el teatro desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. Véase la antología de manifiestos y textos titulada *La renovación teatral española de 1900* [Rubio Jiménez, 1998], donde se documentan textos imprescindibles para entender nuestra escena en el cambio de siglo: las relaciones entre el teatro y la novela o el teatro y la poesía, los tanteos y propuestas para la búsqueda de nuevos repertorios, los nuevos modos de producción

6.1. El lugar del «teatro poético» en las historias del teatro

Entre los primeros trabajos monográficos sobre el drama en los albores del siglo XX se encuentra *El arte escénico en España*, del crítico teatral José Yxart, una obra compuesta por dos volúmenes publicados en 1894 y 1896, respectivamente, en los que se recogen artículos y textos que había aparecido primero en el periódico *La Vanguardia* de Barcelona. Yxart se muestra en ellos como un extraordinario conocedor no solo del teatro español de su época sino de sus antecedentes a lo largo del siglo XIX¹⁵⁸ y de las líneas maestras del drama europeo contemporáneo, entre las que destaca, primero, la pujanza del «teatro de ideas» y, después, la novedad de las corrientes antirrealistas surgidas en toda Europa como «reacción idealista» contra el naturalismo. Después de analizar el teatro decimonónico en España –desde «el drama tradicional y castizo» (José Echegaray) hasta «el drama realista a la francesa» (Enrique Gaspar o Eugenio Sellés) y «el realismo popular a la española» (José Feliú y Codina)–, el crítico apunta las que llama «nuevas direcciones dramáticas», relacionadas con la confluencia de ciertas tendencias –«naturalismos radicales e idealismos simbólicos, teatros socialistas o místicos» [1987, I: 242]–, que resultan muy diversas entre sí, pero que contienen importantes elementos de renovación teatral; entre los autores más representativos de estas tendencias se encuentran Ibsen, Björson, Strindberg o Hauptmann.

Las últimas piezas de los autores citados reflejan ya un cambio interesante con respecto al naturalismo, pues en ellas se produjo ya «la reacción que introdujo otra vez

teatral –tales como los teatros de ensayo y la creación de un «Teatro Nacional»–, el arte del comediante y los primeros conatos de dirección escénica en España. Asimismo, debe tenerse en cuenta la recopilación de textos sobre *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930* [Rebollo Calzada, 2004], donde se recogen opiniones diversas sobre el concepto de teatro en esta época, los estilos dramáticos, la tan cacareada crisis del mundo de la escena, la enseñanza de las artes escénicas, los autores y actores, el trabajo de dirección, la escenografía, o el público y la crítica, entre otras cosas. Aunque el segundo de estos trabajos queda fuera de nuestro marco cronológico, en ambos pueden encontrarse referencias muy interesantes sobre la relación del teatro y la poesía.

¹⁵⁸ En las páginas dedicadas al teatro romántico –Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch o Zorrilla– escribe interesantes reflexiones sobre la utilización del verso, a medio camino entre lo verdaderamente dramático y el género operístico, que bien pudieran aplicarse al «teatro poético» en verso de Marquina y de sus seguidores: «No hay que buscar en tales dramas ni sensibilidad profunda, ni recios caracteres, ni situaciones sólidamente afirmadas: otro es el género: aquel es un teatro cantante, un intermedio entre el verdadero drama y la ópera, una visión poética que brotó de la acalorada imaginación de unos cuantos jóvenes en aquella atmósfera tormentosa, y que les obliga a poner en boca de sus personajes interminables estrofas de irrestañable lirismo» [1987, I: 24]. También establece una relación entre el verso y la temática histórica entre los dramaturgos neorrománticos más famosos e incluso en los de segunda fila: «Por el uso del verso se prolonga indefinidamente la vida del drama histórico, que no ha experimentado en España ni un solo día de eclipse, y siendo todos versificadores, todos, incluso los modestos autores cómicos tienen su correspondiente partida de obras en que danzan Felipe II, el manoseado Quevedo, el conde de Villamediana, el Cid, Alfonso el Sabio, etcétera» [54].

en el teatro los móviles espirituales o poéticos, las alucinaciones de la imaginación en delirio, los terrores y escalofríos de la muerte y hasta lo maravilloso científico de algunas enfermedades nerviosas que presentan conciliada la verdad de lo comprobado con el atractivo del misterio» [259]. La introducción de lo simbólico o alegórico supone una nueva vía de teatralidad relacionada con lo poético dramático que analizamos en estas páginas. Para Yxart, son los escritores franceses y belgas quienes encabezan la reacción idealista en el drama, que se propone llevar la belleza ideal al teatro en la construcción de los personajes o en la propia escenografía artística, tal y como sugiere el poeta Mallarmé cuando piensa en la utilización de gasas o velos transparentes entre los espectadores y el espacio escénico:

Los simbolistas franceses y belgas (Laforge, Vielé Griffin, Kahn, Regnier, Maeterlinck, Verlaine, etc.) y algunos otros poetas franceses (Aicard, Bornier, Bergerat, Coppée, Richepin, Theuriot) han intentado llevar mucho más allá la iniciada reacción idealista. Aunque existen diferencias harto radicales entre uno y otro grupo y su dirección es muy diversa, ambos coinciden en reprochar a las obras contemporáneas su prosaísmo: todos, con distintos medios, aspiran a restaurar la belleza artística, la belleza ideal en el drama, fatigados del exceso de realidad en los personajes, el estilo, el aparato escénico. [...] El mismo Mallarmé se complace en imaginar su teatro con una simple gasa –un velo ligerísimo y flotante– por toda separación entre el proscenio y el público; la decoración sería *indefinida*, esto es, no había de empeñarse infructuosamente en precisar o reproducir no sitios, ni países, ni lugares determinados. Sobre este fondo neutro, apartado de toda realidad, resaltaría el espectáculo puramente artístico, donde se atendería con acendrado celo a la plástica hermosura de los grupos, a la belleza de los versos o de la música: la creación ideal, rica, espléndida, suntuosa, libre, sustituiría de nuevo al principio de imitación, y a esa ilusión escénica material ya tantas veces combatida en la historia del teatro, por imposible según unos, por ajena a su verdadero fin, según otros [263-264].

Sin embargo, todo este alarde de idealismo contrario a la ilusión de realidad que advierte Yxart en las propuestas de los dramaturgos franceses y belgas se manifiesta a veces con falta de originalidad, pues esa pretendida búsqueda de fantasía no representa, según Yxart, una novedad en el teatro. El crítico se refiere a ciertos autores que apostaron por formas de teatralidad vinculadas con el «teatro poético», mediante las cuales intentaron marcar distancias con quienes estaban convencidos de que la escena podía ser fiel reflejo de la realidad: «Es más: el mismo teatro de fantasía, la paradoja, el cuento, el diálogo lírico fueron de antiguo el sueño dorado de todos los poetas que, reñidos con los obstáculos materiales de la escena u la sumisión al gusto medio de una concurrencia numerosa, espaciaron su imaginación con toda holgura en el libro antes que en el teatro» [265]. Piensa en el *Teatro en libertad* de Victor Hugo –conjunto de piezas manuscritas y póstumas, publicadas en 1886– y en propuestas similares de

Banville y Coppée, más aptas para la lectura que para la representación por tratarse de un «género intermedio entre el drama y el espectáculo teatral tomado como síntesis de todas las artes» [266].

La irrupción del simbolismo en el teatro supone, frente a la opción idealista que se vislumbra ya en las últimas piezas de Ibsen y otros, una auténtica «poetización» del drama por su intento de trasladar a la escena el sentido oculto de la vida mediante la utilización de ciertos resortes poéticos:

Aquellos simbolistas tienen también sus teorías sobre las leyes ocultas de la vida humana, pero van ya más allá en su exhibición: pretenden presentarlas en el teatro, no embebidas en esa realidad para ellos grosera, sino abstraídas, separadas y bajo una forma distinta, por medio de verdaderos símbolos, alegorías, personificaciones, parábolas, etc., de modo que se descubran más fácilmente o parezcan adornadas con más arte [266-267].

No obstante, las piezas que entre los escritores franceses representan esa práctica teatral simbolista –*Les uns et les autres*, de Verlaine, y *Querubin*, de Morice– no expresan más que «una ideología vaga, sin cuerpo ni consistencia, embutida en unas cuantas figuras alegóricas que ya sirvieron para ideas distintas de las nuestras, o que requieren explicación previa, condición opuesta al modo de ser del teatro» [271].

Como resumen de todas las experiencias de teatro idealista que han surgido en Europa, especialmente en tierras francesas y belgas, la obra de Maurice Maeterlinck destaca por encima de todas ellas por la renovación dramática y escénica que proponen sus piezas, aun cuando sus posibilidades de representación se vean limitadas por la dificultad de llevar a las tablas ciertas cuestiones más propias del libro que de la puesta en escena. Tras realizar un exhaustivo análisis de los personajes –que como sombras pueblan el teatro maeterlinckiano– y explorar su expresión de «estados de ánimo», así como del tiempo y el espacio en el que el dramaturgo sitúa sus piezas, el crítico defiende el efecto total que produce la utilización de ciertos recursos dramáticos típicamente simbolistas –el silencio, las preguntas y respuestas, la repetición de frases, la falta de correspondencia lógica en el diálogo, etc.– y analiza con profusión «el terror del misterio de la vida» [275] que lo envuelve todo en el drama.

No se olvida Yxart de plantear una cuestión interesante para valorar el sentido de las propuestas teatrales de Maeterlinck y el de todo el «teatro poético» de inspiración simbolista, a propósito de la famosa representación de *La intrusa* en Sitges en 1893. Tal cuestión es la de la posibilidad real de representar sus piezas, teniendo en cuenta la

dificultad de llevar a escena el sentido del misterio y de provocar en los espectadores el efecto de irrealidad que, según su opinión, sí se produce cuando el lector imagina el mundo de ensueño ideado por el autor. A este respecto, el crítico antepone la lectura callada del texto dramático a su escenificación por su convencimiento de que toda realización material desmerece la originalidad poética del creador de la obra:

Maeterlinck ha llevado a tal extremo la idealización, la espiritualidad de la obra dramática en la pretendida lucha con la plasticidad grosera del teatro, que esta se rebela y destruye su obra. [...] El verdadero proskenion de tales concepciones es un cerebro, no un teatro. Un lector imagina y ve en sueños fácilmente lo que el poeta apenas evoca, y como lo imagina y sueña nada se pierde de aquella indeterminación que es el oculto hechizo de esa poesía. Como nada acaba de precisarse ni completarse, nada se desvanece tampoco. Por lo contrario: todo continúa en el estado de limbo que el poeta quiso dar a sus concepciones. El efecto se logra plenamente. Pero una representación es otra cosa: es lo contrario de esto, es la obra que determina lo indeterminado, y da líneas fijas a las siluetas borrosas, y viste con un traje o presta un timbre de voz propio, y gesto y vida corpórea, a verdaderos espíritus poéticos que solo en su calidad de espíritus nos interesaron, porque no tienen otra [276-277].

Las palabras quizás demasiado desesperanzadas de Yxart con respecto a las posibilidades de representación del teatro maeterlinckiano son un buen punto de partida para plantear también las posibilidades escénicas de todo el «teatro poético» modernista-simbolista que veremos en esta tesis: «En una palabra: Maeterlinck es el dramaturgo del ensueño en lo que tiene de más espiritual, impalpable e incoloro, y el teatro, por ideal y poético que sea, es una realización plástica, material, tangible y con color. Los dos términos son antitéticos» [278-279].

Otro de los libros en el que mejor se plantea el estado de la cuestión teatral en los albores del nuevo siglo es *Teatro contemporáneo* (1900), de Manuel Martínez Espada, con un capítulo titulado «Modernismo teatral». Comienza haciendo el autor una asimilación entre dicho fenómeno teatral y la juventud literaria, «esa juventud que he visto discutida en varios artículos insertos en los periódicos y revistas más populares y, en algunos de ellos hasta *negada* por... por quienes sean» [1900: 101]. El problema del análisis de España se encuentra en que bajo el criterio generacional se contempla una versatilidad enorme de tendencias dramáticas, algunas de las cuales niegan las máximas de aquella que nos ocupa. Así, y aunque el lugar de preeminencia se lo otorga sin contemplaciones a Jacinto Benavente, hasta el punto de que «ninguno hasta ahora pueda disputarles el sitio» [107] –con un modernismo «a la manera [...] de Lavedan y Donnay» [112]–, junto a él se colocan nombres como Federico Oliver, del que se

censura el tardorromanticismo trasnochado de *La muralla*, Luis López-Ballesteros, Manuel Bueno, y un largo cajón de sastre de cuyos componentes apenas cabe una línea más allá de su mención. El «modernismo teatral» al que alude Martínez Espada poco o nada tiene que ver, por tanto, con lo que verdaderamente representa en el teatro.

En las crónicas de espectáculos recogidas por José Francos Rodríguez en *El teatro en España*, publicado en 1908, encontramos también jugosas referencias a la cuestión del «teatro poético», especialmente en el artículo titulado «La poesía en escena», en el que –a propósito del estreno poco clamoroso de *Las hijas del Cid* de Marquina– el crítico reflexiona sobre las posibilidades dramáticas de la poesía, a pesar de referirse a ella, en un principio, solo desde el punto de vista de la utilización del verso. Señala Francos Rodríguez que una obra como la reseñada puede servir para que los nuevos autores de teatro descubran el inmenso caudal del teatro español escrito en verso, a la manera de los poetas-dramaturgos franceses de última hora:

Parece mentira, pero hay que rendirse ante la evidencia de lo que sucede. El teatro español se ha desligado por completo de su ilustre prosapia. Toda la progenie de escritores poetas que crearon mil obras escénicas, está desconocida por los autores modernos. Aquí, en España, no cunde el ejemplo de Francia donde Rostand, Catulo Mendès, Richepin, Zamacois llevan a las tablas asuntos poéticos y los desarrollan poéticamente. Sin embargo, en pocos lugares como en la escena, tiene la poesía el que le es propio [1908: 23].

Como señala el crítico, la poesía forma parte de la vida y representa a la perfección todos los sentimientos humanos; de ahí que uno de sus espacios naturales sea el teatro y los caracteres dramáticos que encarnan esos sentimientos: «Quitar la poesía del teatro equivale a quitar todos los héroes posibles de dramas y comedias. Poner en contraposición la realidad y la poesía es un grande error. Nada tan real y tan poético a un tiempo mismo como la propia naturaleza» [23]. Sin embargo, la consideración de la poesía en el teatro no está exenta de ciertas contradicciones o confusiones derivadas de las dos formas de entender lo poético en escena; un hecho cierto que al menos le permite reconocer la diferencia entre la forma del verso –utilizada por un buen número de dramaturgos de nueva hornada a quienes defiende de las críticas– y lo esencial poético del contenido de la obra, independiente del verso o de la prosa, como se ilustra con un ejemplo maeterlinckiano de temática historicista:

Pero cuando se ha dicho que la poesía estorbaba en el teatro se hablaba contra el verso, confundiendo lo que es forma con lo que es esencia. Una obra en verso puede ser

antipoética y una obra en prosa, por contraposición, puede ser poética en grado sumo. En prosa hablan los personajes de *Monna Vanna* y cuanto ellos dicen es poesía y de la más sublime.

Aun admitiendo la confusión entre lo formal y lo esencial, ¡qué grande injusticia la que cometen cuantos quieren proscribir los versos de nuestra escena! [24]¹⁵⁹

No obstante, la preferencia que reconoce Francos Rodríguez por el verso en el teatro –«La forma poética fija más los grandes pensamientos que la prosa. En la rima se cuaja mejor la idea bella» [24]– y por quienes ahora recuperan esa tradición secular de la literatura dramática en España –desde el Siglo de Oro hasta el neorromanticismo– tiene un componente ideológico relacionado con la exaltación de la patria y de los valores nacionales, como el Cid en la obra de Marquina, en un momento de cierto pesimismo en la sociedad española por las consecuencias que todavía se padecen por la pérdida de poderío político: «Y por ello es generoso, es loable, es consolador el afán con que la juventud literaria de ahora se afana por restaurar el amor a la poesía un tanto decaído en España a fines del siglo XIX» [25]¹⁶⁰.

En la primera y única serie de su trabajo sobre *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, publicado en 1917, Andrés González-Blanco recoge varios ensayos sobre Benavente, Linares Rivas¹⁶¹, Joaquín Dicenta y Marquina. El capítulo sobre el autor de *Los intereses creados* es especialmente llamativo, pues antes de referirse a sus claves dramáticas, el crítico reconstruye unos inicios literarios determinados por la poesía lírica: «Mas no comenzó por escribir teatro, como pudiera creerse; y aunque desde su primera mocedad se picó de la farándula, como diría Cervantes, inició su carrera literaria con un volumen poético, sencilla y modestamente –y aun

¹⁵⁹ En otra crónica sobre *Gerineldo*, de Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón, vuelve el autor a distinguir entre el uso del verso y la poeticidad de una obra teatral: «Se ha hablado mucho de la poesía en el teatro. [...] No consiste el caso –creo haberlo dicho más de una vez– en que los personajes hablan en verso. Comedias hay escritas en variedad de metros que son de un prosaísmo intolerable. En la poesía, lo de menos es la forma de su expresión, la esencia, el perfume, es que la caracteriza» [1908: 197].

¹⁶⁰ Obviamos un análisis algo más detallado de *Teatro español contemporáneo* (1909), ensayo firmado por Manuel Bueno. Realiza el crítico una revisión bastante escasa del fenómeno poético en el teatro, más allá de refrendar las dotes para la lírica de algunos de nuestros dramaturgos, entre los que sobresale José Echegaray y Ángel Guimerá, y de incidir en la novedad de los temas que aborda Benavente en sus piezas primerizas.

¹⁶¹ Sobre *La garra* y una de sus escenas, en la que aparece la criada Santa, señala González Blanco su vinculación con un «teatro poético» más allá del verso: «Sólo la figura de Santa bastaría para immortalizar a un dramaturgo. La escena con la criada vieja es por sí sola un poema. Hay más ambiente galaico en esa escena que en muchas retorcidas prosas y alquitarados versos de otros autores. Hay en toda la obra un aroma de poesía nortea, algo inefable y sutilísimo, que percibimos solo los que hemos vivido casi siempre en el Norte» [1917: 194].

prosaicamente, ¡paradoja de los vocablos!– titulado *Versos*» [1917: 40]¹⁶². Brevemente se cita después el *Teatro fantástico* como muestra de sus primeras obras, «un libro que tiene hondas reminiscencias shakesperianas» [56] y que es considerado como «teatro para leer» [62].

El capítulo sobre Marquina se refiere inicialmente al «teatro poético» y a sus cultivadores, capitaneados por el escritor catalán –quien «ha tenido el indiscutible acierto de iniciar el teatro poético» [297]–, entre los que se encuentran Francisco Villaespesa, Cristóbal de Castro, Enrique López Alarcón, Ramón de Godoy, Antonio Rey Soto y Adolfo Aponte, todos ellos relacionados con la tendencia conservadora de este tipo de teatro, en muchos casos más versificado que dramático y realizado, además, por poetas fundamentalmente líricos. Según el crítico, Marquina «ha renovado la tradición de nuestro teatro, que es el teatro de poma y de énfasis, de verso rotundo y de consonante halagador al oído, de estrofa resonante y epifonema que suscita el aplauso...» [297-298] y recuerda que «nuestro teatro es verdaderamente, por la tradición y por el genio de la raza, un teatro eminentemente poético, y como tal se ha dado a conocer en Europa...» [298], aunque en este caso la poesía se identifica con las formas métricas y con la tradición de un teatro en verso que procede sobre todo de nuestros clásicos del Siglo de Oro. Defiende González-Blanco la versificación de las obras de Marquina, «que a muchos parece dura y broca, sin acordarse o sin saber que esa fue la tónica dominante de la poesía castellana en sus balbuceos, sin que esto excluyera la elegancia de concepto y aun la musicalidad de esta poesía grave y aspérrima» [299]. Por eso, frente a quienes no reconocen en el autor a un dramaturgo, el crítico se hace preguntas cuya respuesta resulta afirmativa, sobre todo por la idea de que el poeta y el dramaturgo están indisolublemente unidos en la personalidad del escritor catalán:

¿Es Marquina real y verdaderamente un dramaturgo, o es un poeta y nada más que un poeta, deslumbrado por el vano y fácil ruido de cuatro aplausos oídos una noche de estreno afortunado? [...] Marquina no es un poeta que haya querido llevar a escena sus trovas, sus baladas, sus endechas, sus líricos suspiros, esperando por el ansia de gloria y de popularidad o de más tangibles y materiales provechos... Marquina es fundamentalmente dramaturgo [...] y esto lo revela la técnica de todos sus dramas. [...] Sus dramas no son vanos mantos líricos, recamados de la pedrería y oro de las metáforas, sino túnicas absolutamente teatrales que se pliegan y se ciñen bien al cuerpo

¹⁶² La noticia de esa incipiente atención a la lírica por parte de Benavente resulta interesante, sobre todo por las conexiones que pueden establecerse entre la poesía y el teatro en sus dramas. Véase, en este sentido, nuestro trabajo sobre «La poesía de Jacinto Benavente. Estudio y edición crítica de *Versos*» [Cuesta Guadaño, 2008]; en el libro de González-Blanco se desarrolla también el tema en el epígrafe sobre «Benavente, poeta» [1917: 44-56].

del actor. [...] No hay absolutamente divorcio alguno entre el dramaturgo y el poeta en Eduardo Marquina, como suele ocurrir a otros muchos [315-316].

Entre las piezas preferidas por el crítico destaca *Las hijas del Cid* y *En Flandes se ha puesto el sol*, ejemplos ambas de un «teatro poético» auténtico, sincero y de éxito, ajeno a las producciones en verso de los poetas-dramaturgos románticos, y fuertemente enraizado en los ideales patrióticos: «¡Qué diferencia de este teatro, en el que raza habla directamente, sin deformaciones, al teatro de Zorrilla, cuyo influjo transpiraba aún, tan poético, tan adornado, tan decorativo, pero tan ficticio!» [328].

Una de las primeras muestras de la historiografía teatral en España con intención monográfica y carácter diacrónico es la *Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*, de Narciso Díaz de Escobar y Francisco de Paula Lasso de la Vega, publicada en Barcelona, en 1924. Los dos tomos de la obra tienen cierto parecido con la *Historia de la literatura* de Julio Cejador porque a lo largo de sus páginas se hace relación expositiva de autores y obras –a veces de forma imprecisa porque se echan en falta las fechas–, una cuestión que impide obtener una visión de conjunto, aunque por otra parte aporte datos interesantes sobre representaciones teatrales que no están historiadas, sobre actores y actrices, o sobre curiosidades referidas a los teatros madrileños y provincianos de los que se da noticia. En relación con el tema que nos ocupa, las referencias que aparecen en el tomo segundo de la obra no son demasiado abundantes; en apenas dos páginas se despacha un tema que en 1924 ya ha hecho correr bastantes ríos de tinta. Solo en el capítulo cuarto del «Quinto período. El teatro español en el siglo xx» hay un epígrafe sobre «El teatro poético lírico», en el que se pone de manifiesto la existencia de un teatro con tal denominación –«esencialmente lírico», sin que el término se confunda con lo musical–, representado únicamente por Marquina, Villaespesa, López Alarcón y Rey Soto, además de ciertos autores a quienes no se cita en otras historias literarias o teatrales, como «Valero Martín, Adolfo Aponte, Cienfuegos y dos o tres más de nombre oscuro» [1924, II: 267]. En todos ellos hay un problema de adecuación entre la utilización de los metros y la acción dramática, pues «la forma externa, el verso, avasalla, diluye la acción de la obra» [267]. Lo que ocurre en estas piezas es que «el dramaturgo, dominado por el poeta, titubea y se desorienta para dar rienda libre a su inspiración y perderse en las frondosidades líricas de verdaderas composiciones poéticas, ajenas a lo que es la obra misma» [267].

Sin embargo, para Díaz de Escobar y Lasso de la Vega el «teatro poético» tiene una misión que trasciende la mayor o menor consistencia dramática de las piezas identificadas con esta tendencia, pues el hecho de que se utilice la poesía en verso puede tener una función educadora de la sensibilidad artística para los niños y adolescentes: «No se han dado cuenta bien, los que en materia de enseñanza laboran, de la perfecta y definida misión que el teatro poético encierra en cuanto a materia educativa se refiere. Nada hay más que impresione ni que más haga sentir, no al hombre, sino al adolescente y al niño, que la narración poética» [267]. En la medida en que la belleza y la bondad se encuentran estrechamente unidas de acuerdo con la filosofía platónica que parecen defender los autores, este teatro versificado puede servir también —ahora con un componente marcadamente conservador en lo ideológico— para educar la moral pública:

Hay una doble misión en el teatro poético que no debe pasar inadvertida para los pedagogos y para los gobernantes. Una obra dramática en verso puede educar el sentimiento, crear sensaciones de bondad, de grandeza, puramente estéticas, y, a la par, debe de ser libro de moral, tratado de ética que, gráficamente, designe el camino a seguir en los graves problemas que sobre las mezquindades materiales se presenten en la vida de los hombres [267-268].

Aparte las referencias sobre el «teatro poético» en verso escrito en español, en el «Apéndice» sobre «Los teatros regionales catalán y valenciano» se hace referencia a ciertos dramaturgos catalanes que, como Ángel Guimerá, cultivan el verso en la primera etapa de su teatro, y también a los dramaturgos finiseculares que —como Santiago Rusiñol, Adrià Gual o Apeles Mestres— se hacen eco de un teatro de inspiración simbolista que llega a España a través de Cataluña. Sin embargo, el influjo de las corrientes idealistas del nuevo teatro europeo no son muy bien consideradas, pues —en contra de la esperada afirmación nacionalista que debía procurar a Cataluña una literatura regional—, el teatro «se dejó arrastrar por la moda y por la frívola opinión de unos críticos improvisados que se daban aire de modernos y eruditos repitiendo las palabras de los partidarios extranjeros de las nuevas obras extranjeras y enalteciendo a coro las producciones de otras literaturas» [391]. El resultado, entonces, fue el de una literatura que «era hija bastarda de todas las literaturas florecientes en los demás escenarios del viejo continente» [391]. Un ejemplo de la actitud que aquí se censura son las muestras de teatro inspirado en el modelo maeterlinckiano:

Los primeros pasos de Ignacio Iglesias y de Adrián Gual, los cuales con ánimo de trabajar, pero desorientados y deslumbrados a la vez, buscaron un día asilo en las sensaciones y misterios del teatro de Maeterlinck, otro día en los problemas del teatro

de Ibsen, otro día en el teatro de Sudermann; sirva de ejemplo la representación de *La intrusa*, patrocinada por Santiago Rusiñol, en la villa de Sitges; sirva de ejemplo Juan Maragall, que, como protesta contra un arte indefinido, tradujo *Ifigenia* de Goethe, cuya representación tuvo lugar, con esplendores de fiesta griega, en el jardín del marqués de Alfarrás [392].

Sobre Gual se declara más adelante que «fue una de las víctimas [...] del morbo simbolista» [399], sobre todo porque «se fue a Francia a buscar materia nueva [...] en quienes representaban una protesta contra Zolá, y trajo a Cataluña una serie de elementos exóticos, que [...] le sirvieron de maravilla para fundar un cenáculo íntimo, de iniciados en la depuración artística» [399]; sin embargo, aunque no se muestran Díaz de Escobar y Lasso de la Vega muy partidarios del influjo simbolista, sí reconocen el valor de Gual como pionero de la dirección escénica: «Él ha fomentado poderosamente en Cataluña todas las artes auxiliares de la escena» [400].

La realidad es que el «teatro poético» en verso –muy pujante, sobre todo, en sectores ideológicamente conservadores– tuvo un extraordinario éxito de público desde los autores del primer Modernismo (Marquina, Villaespesa, los Machado e incluso el Valle-Inclán tradicionalmente adscrito a esta tendencia) y hasta los años treinta (José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Luis Fernández Ardavín) [Huélamo Kosma, 2003]. En este sentido, Luis Araquistáin confirma en su famoso ensayo *La batalla teatral*, publicado ya en 1930, que el teatro en verso continúa ocupando un lugar importante entre las preferencias del público –como ocurría con el teatro romántico–, pues más allá de los temas representados lo que seduce a los espectadores es «la musiquilla machacona y mecánica –pianola lírica– del verso, que ha sido siempre, y es todavía, un recurso teatral muy socorrido» [1930: 28]. El problema del verso es que anula la capacidad intelectual del público porque consigue que su atención se centre no en el contenido sino en la musicalidad de la expresión:

Si no fuera por la versificación, que deja, que deja ocioso el intelecto porque no pasa del tímpano, el público no soportaría la mayor parte de los dramas románticos y neorrománticos –es decir, doblemente falsos– de nuestros días. Pero, ¡ah!, se trata de eso que se llama teatro poético y se sufre el tedio poéticamente. La vida cotidiana es tan prosaica, que alguna noche conviene hacer un sacrificio a los remedos de la poesía. Así apacigua la conciencia del filisteo [28].

Más allá del verso, Araquistáin contempla la posibilidad de un teatro escrito en prosa poética, dado que es precisamente la prosa la que mejor se corresponde con el

teatro contemporáneo y con un grado de dificultad expresiva y conceptual mayor, que no se reduce únicamente al sonsonete rítmico de unos metros utilizados sin coherencia interna y sin sentido dramático: «A la poesía dramática de nuestro tiempo le corresponde mejor la prosa, más flexible, rítmica y expresiva que el verso martilleante al uso –el verso justo, lapidario, henchido de sustancia, que rezuma poesía por sus poros y bordes, es otra cosa–, aunque parezca sencilla y vulgar, [...] prosa poética, de difícil y alada sencillez poemática» [29]. Y es que esa prosa de resonancias poéticas, como la de las tentativas de un teatro modernista-simbolista, es la que mejor puede expresar ese gusto del teatro –se refiere el crítico fundamentalmente a Crommelynck– por lo fantástico y por un mundo aniñado –todavía resuenan los ecos del primer Benavente– que se confunde con los mitos y leyendas populares: «Muchas de estas fábulas se nos antojan pueriles; pero ese es precisamente su encanto y significación sintomática: la Humanidad, harta de tanto realismo, quiere infantilizarse, crear nuevas mitologías literarias, descubrir nuevos mundos poéticos» [39]. Pero este «teatro poético» a la manera en que utilizamos ese marbete en esta tesis poco o nada tiene que ver con el teatro en verso que triunfa, un «teatro poemático –rara vez dramático–, que se respeta porque el verso tiene aún mucho prestigio en el público español y porque le gusta más oírlo que leerlo» [66]. En resumen, la solución que aporta Araquistáin para competir contra este teatro tan gustado por el público –junto a la comedia benaventina, los retruécanos de Muñoz Seca o los sainetes arnichescos–, y favorecer así, quizás, la puesta en escena de un teatro de verdaderas cualidades líricas, es la creación de «teatros minoristas, generalmente llamados teatros de arte» [73], salas en las que se experimenten nuevas fórmulas, previo paso a un teatro que abarque después al gran público: «¿No habrá llegado el momento de que en España se intente también un teatro de minorías? No es que hasta ahora no se haya intentado. Adrián Gual viene sosteniendo en Barcelona un benemérito ensayo de muchos años. En Madrid ha habido diversas tentativas, si bien de escasa continuidad» [73-74].

Finalmente, resulta muy reveladora de la conciencia teatral y de la profunda sensibilidad dramática de Araquistáin su actitud hacia el teatro de Ibsen, recibido con cierta apatía y desapasionamiento en España. En sus piezas encuentra el crítico una muestra ineludible de poesía o de simbolismo incomprensibles para la conciencia realista de los españoles, de ahí que reconozca que «si el teatro de Ibsen tiene algo de confuso, es lo que tiene de poético» [82]. En definitiva, «la poesía siempre es oscura... para los espíritus antipoéticos, para los realistas. [...] El español, contra lo que se cree,

es un realista empedernido, más apto para la acción que para el ensueño, para la práctica que para la poesía» [82]. Estas palabras pueden aplicarse con el mismo ímpetu a la obra de los dramaturgos simbolistas *stricto sensu* y a la reacción del público ante sus piezas más representativas o ante esos textos –nunca representados– que proponían un nuevo, pero incomprensible, «teatro poético».

Enrique Díez-Canedo, en su «Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936», publicado veintiún años después en *Hora de España* (1938), añadía a los autores recogidos por González-Blanco en su libro sobre *Los dramaturgos españoles contemporáneos* los nombres de Luis Fernández Ardavín, Joaquín Montaner, Joaquín Dicenta (hijo), los hermanos Machado, Ángel Lázaro, Jacinto Grau, Ramón Goy de Silva¹⁶³, Rafael Martí Orberá o José López Pinillos –*Pármeno*–, además de Julián Sánchez Prieto –«El Pastor Poeta»– y Luis Chamizo, reseñados en varias críticas teatrales e identificados también con la misma orientación. Para Díez-Canedo, todos ellos son «poetas que continúan o intentan renovar el tipo de obra dramática triunfante desde el Romanticismo, que a su vez blasonaba de continuar la dramaturgia del Siglo de Oro» [Díez-Canedo, 2008: 178]. Por los ejemplos planteados en uno y otro trabajo se advierte el carácter unívoco de la crítica sobre el «teatro poético», que lo considerará un género mayoritariamente vinculado a la versificación –aunque no sólo–, en el que caben también dramaturgos con matices diferenciadores, pero difíciles de encasillar en otras tendencias.

Uno de los famosos tomos en los que se recogen las críticas teatrales de Díez-Canedo [1968] incluye un apartado específico sobre el «teatro poético», que contiene un buen número de piezas adscritas a esta modalidad dramática. En algunos casos, resulta difícil identificar los criterios que determinan la inclusión de esta o aquella obra en el contexto del teatro poético, una cuestión que también se plantea en un buen número de

¹⁶³ Como ya hemos apuntado con anterioridad, muy sorprendente es que entre la nómina de autores adscritos al «teatro poético» en verso muchos críticos incluyan al escritor gallego Ramón Goy de Silva, pues lo cierto es que ni uno solo de sus dramas está escrito en verso ni la temática historicista está presente en ellos. La obra del poeta y dramaturgo está más relacionada con un teatro simbolista de inspiración maeterlinckiana en *La reina Silencio*; con el drama simbólico de animales en *La corte del reino blanco*; y con danzas pantomímicas de reminiscencias bíblicas o ambientaciones míticas y exóticas en *El libro de las danzarinas* o en *Sueños de noches lejanas*. Además de las piezas citadas, Goy de Silva es autor de dos dramas más o menos convencionales, que se refrendaron sobre las tablas, como *El eco* y *Sirenas mudas*.

reseñas de espectáculos o alusiones a ciertos textos, en los que el concepto de lo «poético» tiene que ver no con el uso del verso sino con una impresión de conjunto¹⁶⁴.

Tras el paréntesis de la Guerra Civil, las historias del teatro español de la época y las posteriores han planteado el tema desde muy diferentes puntos de vista, aunque casi todas coinciden en esa visión limitada de un «teatro poético» identificado con el verso, por mucho que haya también ejemplos de una visión más cabal del hecho teatral que apueste por la distinción entre dos formas bien distintas de concebir la presencia de la poesía en el teatro. Una de las primeras monografías de la posguerra es la *Historia del teatro español* de Ángel Valbuena Prat, cuyo capítulo XXXII está dedicado a «El teatro poético desde el modernismo» [1956: 601-626]¹⁶⁵. El crítico no concede demasiados parabienes al teatro modernista-simbolista español de principios del siglo XX, pues lo despacha con alusiones que denotan los prejuicios estéticos e ideológicos propios de la época franquista; salva apenas ciertos fragmentos del teatro de Villaespesa, cuyos dramas pertenecen más bien a una tendencia preciosista y parnasiana del «teatro poético» en verso:

Este teatro brotó, casi siempre, de lo más superficial de la escuela, por lo cual su concepción poética solía ser borrosa y vacua, a base de tópicos modernistas, sin contextura escénica perfilada y sin profundidad dramática. Le quedaba el vaho lírico de la facilidad, y algunas de estas obras se salvaban en fragmentos, por sus versos, como parte del teatro de Villaespesa [601].

A pesar de la identificación de esta modalidad teatral con el verso y con una determinada temática, Valbuena Prat reconoce que «el teatro poético modernista es difícil de envolver en una sola caracterización» [602], pues ciertos primeros dramas de Valle-Inclán —que tienen «un sello a la vez estilizado y exquisito» [602]— representan

¹⁶⁴ Al margen de las críticas teatrales de Díez-Canedo, resulta interesante la heterogeneidad de propuestas que pueden relacionarse con lo «poético» teatral. Véase, por señalar un ejemplo entre mil, «De una carta de don Rafael Altamira», un texto que se incluye al final de la edición de *Las flores* (1901) en el tomo I de las *Obras completas* de los hermanos Álvarez Quintero. Sorprende la comparación de la pieza quinteriana —sobre todo por la identificación tradicional de los hermanos de Utrera con formas teatrales popularistas— con la corriente idealista del teatro europeo de finales del siglo XIX: «He leído de un tirón *Las flores*. Mi impresión, lisa y llana, es esta: no conozco, en nuestra historia dramática de estos últimos años (y probablemente de muchos más que no son últimos), una obra de más honda, sana y natural poesía. El efecto que me ha producido puedo compararlo al que me produjo *La campana sumergida*, de Hauptmann, en que, por encima del símbolo ideal y de la trama trágica, flota siempre, embelleciéndolo todo, el sentimiento profundo de la naturaleza, la poesía de los bosques y de las montañas» [1967, I: 783].

¹⁶⁵ Recuérdense, además, procedentes del capítulo anterior, sus ideas sobre el tema expuestas en la *Historia de la literatura española* (publicada desde 1937) firmada por él mismo, así como su artículo sobre «Modernismo y generación del 98 en la literatura española» en la *Historia de las literaturas hispánicas* (publicada en 1949), coordinada por G. Díaz-Plaja.

una forma de poetización dramática de mayor altura; así ocurre con algunas acotaciones transcritas de *La cabeza del dragón*, que pueden relacionarse con la poesía de Rubén Darío: «De los ejemplos sacaríamos la enseñanza de lo que pudo ser un teatro poético de alta categoría; lo exquisito y lo grandioso espectacular, unidos en un dramaturgo suficientemente intelectual y poeta» [602]. Al margen de tales afirmaciones, el teatro de Villaespesa –sobre el que ya hemos visto algunos comentarios– tiene más interés por sus poemas insertos que por la pieza dramática completa: «Algunos de sus fragmentos líricos poseen innegable belleza, pero como drama la obra es inconsistente y vacua» [604]; lo mismo sucede con Marquina –aunque su teatro tiene mayor consistencia dramática–, los Machado, Ramón Goy de Silva –de nuevo la confusión de «su teatro simbólico-poético» [618] con los dramaturgos que escriben en verso–, Luis Fernández Ardavín, Enrique López Alarcón, Fernando López Martín, Joaquín Montaner o José María Pemán. García Lorca cuenta con un capítulo dedicado a desentrañar un teatro «tan embebido de raíces líricas que no es posible enjuiciarlo separando el poeta del dramaturgo» [633].

Gonzalo Torrente Ballester, en *Teatro español contemporáneo*, publicado en 1957 (con una segunda edición de 1968), escribe un breve ensayo sobre el «Teatro histórico» [1957: 237-246], en el que se deslizan algunas cuestiones sobre el «teatro poético», que tienen más que ver con los errores temáticos e ideológicos de los dramaturgos que lo cultivaron que con la idea de lo poético teatral: «El error de los cultivadores del teatro *histórico-poético* consistió en no advertir que lo *heroico* empezaba a no interesar realmente. Consistió –en una palabra– en tomar a García Gutiérrez, y no a Lope, como modelo» [240-241]. Autores posteriores, como Rosales y Vivanco se propusieron escribir una pieza en verso, *La mejor reina de España*, aunque el resultado fue «una pieza más lírica que dramática» [243].

Una formulación teórica y crítica polémica pero reveladora es la que desarrolla Domingo Pérez Minik en su libro *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, publicado en 1953. Sin analizar el fondo de sus aportaciones a la historia del teatro, el crítico canario asegura que la renovación del drama europeo pasa por lo que él llama el «circuito Ibsen-Chéjov-Wedekind»; de ahí que considere poco relevantes para esa evolución las aportaciones de los dramaturgos que aquí consideramos como referencias indiscutibles del «teatro poético» y que, por tanto, mostremos nuestro parcial

desacuerdo con estas valoraciones porque consideramos que en el teatro simbolista de Maeterlinck, por ejemplo, se encuentra el germen de muchas experiencias teatrales de vanguardia, desde el expresionismo al teatro del absurdo, por no hablar del sentido ritual del drama que preconizan los dramas de D'Annunzio, aunque su estética le resulte a Pérez Minik poco significativa. Sorprende que en la nómina de autores citados como seguidores de su «circuito» se encuentre el Jacinto Grau de los juegos metateatrales:

Ni Maeterlinck, ni D'Annunzio, ni Hofmannsthal [*sic*], un belga, un italiano y un alemán de Viena, con sus restauraciones neo-simbólicas, neo-románticas, neo-históricas, suponen nada en el proceso del drama europeo. Son pequeños y autóctonos libros narcisistas que parecen haber nacido solo para excitar el coraje o la indignación del nuevo teatro de post-guerra, que, al fin y al cabo, tiende su puente de continuidad sobre el circuito que hemos estudiado. Por el contrario, sobre la línea Ibsen-Chéjov-Wedekind es su última fase, se alimentará todo el teatro de mañana, de renacimiento. De allí surgirá el expresionismo alemán, las aéreas formas de la evasión francesa, el mundo teórico dramático de Pirandello y de Jacinto Grau y aun el documental ruso, el teatro por hacer. D'Annunzio, Maeterlinck y Hofmannsthal quedarán siempre como vestigio de una poesía artificial, hinchada, contrariamente dispuestos para una travesía teatral seria [1953: 78].

Otras cuestiones de interés en estos «debates» de Pérez Minik sobre el teatro del siglo XX son la relación de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán con *La hija de Iorio* de D'Annunzio [135], o el análisis sobre el sentido mítico de la tragedia en el teatro lorquiano y la vinculación de *Bodas de sangre* con *Jinetes sobre el mar* del poeta irlandés Synge [250].

En el volumen sobre *Teatro español contemporáneo*, de Leopoldo Rodríguez Alcalde, publicado en 1973, se dedica un capítulo entero (cap. VI) a glosar las virtudes de «El teatro de los poetas» escrito en verso y relacionado con la estética del modernismo poético:

El teatro versificado, a pesar de que muchos lo tildasen de anacrónico, mantuvo su brillante tradición en los escenarios españoles hasta bien entrado el cuarto de siglo. El clima del “modernismo” poético fue muy favorable a las trovas y a las casidas, a los suntuosos decorados islámicos o medievales; y el pueblo español seguía mostrándose muy sensible al canto de las pasadas grandezas [1973: 75].

El dramaturgo más representativo del «teatro poético» en verso es Marquina, «aunque sería muy difícil su resurrección en el teatro de hoy» [76]. Sus valores literarios y dramáticos, defendidos a ultranza por Rodríguez Alcalde, representaban «un ejemplo de cuidada elegancia literaria, en contraposición a la vistosa vacuidad de tantos

otros versificadores teatrales» [76]. Junto al dramaturgo catalán, hay que situar también a Villaespesa —«víctima [...] de ese afán de suntuosidad externa en el decorado y en el verso» [78], que «despilfarró con deleite las “tiradas” caudalosas, verdaderas romanzas para lucimiento de divos» [79]—, Fernández Ardavín —«en algunas de sus obras, hasta las acotaciones aparecen versificadas, como también hiciera, con superior resultado, don Ramón del Valle-Inclán» [80]—, Enrique López Alarcón, Luis Chamizo, FernandomLópez Martín, Emilio Carrere —autor de libretos para zarzuelas como *El carro de la alegría* o *La manola del Portillo*—, Joaquín Sánchez Prieto —el «pastor poeta»—, Joaquín Dicenta (hijo), Manuel de Góngora o Joaquín Montaner, entre otros. A la nómina de dramaturgos adscritos a la tendencia del «teatro poético» se añaden algunos nombres nuevos, aunque siempre como autores de piezas en las que se utilizan las formas métricas.

Frente a los citados cultivadores del «teatro poético» en verso, ya no sorprende la referencia, una vez más, a Ramón Goy de Silva, pues «aunque sus tentativas dramáticas están escritas en prosa, [...] puede situarse entre los aguerridos mantenedores del lirismo en el teatro del periodo modernista» [81-82]. Se reconocen en el autor gallego las influencias de Maeterlinck, D’Annunzio o Wilde —visibles en *La reina Silencio*, *La corte del cuervo blanco*, *Sueños de noches lejanas* o *El libro de las danzarinas*—, referencias inexcusables para la creación de un peculiar estilo dramático impregnado de poesía —que en su opinión entorpece el discurrir de la acción dramática— y para la evocación de un mundo clásico estilizado por su utilización como recurso artístico: «Su prosa, tersa y musical, tiene empaque poético, lo que no favorece siempre el conjunto del drama, y sus visiones de la antigüedad clásica son tan artificiosas como los lienzos de los prerrafaelistas. La sensualidad suspirada y la languidez ardiente son distintivo de las heroínas bíblicas que pretende reanimar» [82].

En capítulo aparte se analiza la llegada de los autores de la «Generación del 98» a los escenarios y el papel preponderante de Valle-Inclán como dramaturgo más representativo de este grupo de escritores. Su primer teatro se enmarca dentro de la corriente modernista, pues las ambientaciones de sus piezas son similares a las de las obras identificadas con el «teatro poético», aunque en su caso se trate de un verdadero teatro en el que la poesía se hace presente en el drama: «Los escenarios son los habituales en el “teatro poético” de la época: vergel medieval en *Cuento de abril*, jardín dieciochesco en *La marquesa Rosalinda*, escarpada naturaleza, con ecos de rabel y de espada, en *Veces de gesta*» [88]. En el caso de la citada *La marquesa Rosalinda*,

Rodríguez Alcalde elogia el buen acomodo del verso a la acción dramática y el alto grado de estilización del argumento y de los personajes, que como en los cuadros de Watteau –teatro y pintura son disciplinas hermanadas en muchos dramas valleinclanescos– condensa un refinado estilo y un tratamiento temático sujeto a los cánones de la estética modernista, aun cuando siempre sobrevuele un aire de ironía farsesca también estilizada:

La acción puede ser lenta o parva, pero en la melodía del verso no hay el menor desacorde, la imagen rebosa originalidad, el preciosismo se depura en legítimo encanto, y la atmósfera [...] consigue asemejarse a la honda poesía de un cuadro de Watteau. [...] No es poco que un drama o un poema puedan asumir, con delicada condensación, el jugo mejor de toda una tendencia estética. Y ese privilegio posee en sus primeras comedias Valle-Inclán, con respecto al modernismo, dominador y renovador del gran gusto literario de la época [88-89].

Y es que, en definitiva, en este primer teatro de Valle-Inclán, «la poesía quedaba por encima del uso del verso o de la prosa» [89]. Ocurre lo mismo, según, Rodríguez Alcalde, en los dramas de Unamuno –cuya «calidad de poeta se hace también presente en su producción teatral» [94]–, *Azorín* –«el poeta que nunca escribió en verso» [97]–, o los hermanos Machado –cuyos «personajes poseían una dosis de realidad superior a la que solían mostrar los protagonistas del “teatro poético”» [101]–. La figura de Jacinto Grau merece igualmente jugosos comentarios sobre el uso de la prosa en dos dramas que, según el crítico, se habrían entendido mejor de haber sido escritos en verso: «En los tiempos del teatro “modernista” y poético, estrenó *El hijo pródigo* y *El conde Alarcos*, dramas que parecían adecuados para el sonoro verso de la época, y que, escritos en prosa, se antojan fríos, aunque su lenguaje discurra por cauces correctísimos de belleza formal» [106]; lo mismo señala a propósito de *Entre llamas*, una pieza reducida a ser «retórica contemporánea de D’Annunzio» [107].

Finalmente, tenemos que señalar los interesantes comentarios sobre García Lorca y el teatro de otros autores empeñados en llevar «la poesía a escena». El poeta-dramaturgo granadino –junto con Rafael Alberti o Miguel Hernández– es quizás el que mejor condensa esa vocación teatral de muchos poetas de su generación, que tentaron el arte de Talía para demostrar que la poesía era posible sobre las tablas, independientemente de que se manifestara en verso o en prosa. Y esa renovación dramática a través de la poesía se manifestaba ya en la primeriza *Mariana Pineda* –a pesar de que su estructura formal recuerda a otras piezas del teatro en verso–, aunque tiene su punto culminante en aquellos dramas que intercalaban el verso y la prosa, y que

utilizaban el verso como intermedio musical, pues «al alternar con singulares sabiduría y sensibilidad el verso y la prosa, utilizaban lo que podemos llamar, sin ironía alguna, una técnica de zarzuela: es decir, que recurrían al verso en situaciones dramáticas análogas a aquellas que en el teatro lírico demandan la intervención de la música» [136]. En resumen, los dramas lorquianos supusieron una auténtica renovación del «teatro poético» de la época por «la absoluta belleza de su palabra, la conjunción de imagen y de musicalidad en cada verso, la originalidad superior del poeta en relación con los muchos otros que escribían teatro versificado» [138].

Entre todas las historias del teatro contemporáneo, destaca la de Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, publicada en 1975. A pesar de la pulcritud del estudio y del carácter referencial que ha constituido para varias generaciones, Ruiz Ramón sigue insistiendo en la consideración, largamente amasada, del «teatro poético» como forma restringida a la composición en verso y, por supuesto, restringida a unos autores y unas obras que venían a ser el «resultado de una vocación de salvación o, al menos, de rescate de algunos mitos nacionales, encarnados en unos tipos históricos del pasado nacional, propuestos como modelos de un estilo, de una conducta y de unos modos de ser valiosos» [2001: 63]. Obviamente dentro de la nómina de autores tan sólo se contempla a Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa, a los que se añade, por una cuestión meramente formal, a los hermanos Machado [63-76].

Es conveniente que atendamos también –sobre todo por lo que respecta a esta tesis– a varios trabajos que intentan aclarar el estado de la cuestión y las contrariedades propias de un planteamiento a veces reducido. Entre quienes se han dedicado a desentrañar las claves del intenso debate que suscitó esta modalidad dramática, destacan los siempre bien documentados trabajos de Jesús Rubio Jiménez. El catedrático de la Universidad de Zaragoza estudió el tema en su ya famoso libro sobre *El teatro poético en España* [1993] y allí demostró la relevancia crítica y periodística que adquiere el tema durante el primer tercio del siglo. Pero es quizás la tesis doctoral inédita de Daniel F. Hübner, *El drama lírico español (1900-1916)* [1999] –dirigida a su vez por el profesor Rubio Jiménez–, el compendio que mejor plantea el debate sobre el «drama lírico» hispano –en consonancia con el contexto teatral europeo– tanto desde el punto de vista teórico como en lo que atañe al análisis y recepción de los textos que se acogen bajo tal denominación. Muchas de las páginas de esta tesis son deudoras de la

extraordinaria monografía de Hübner. Como resultado de estos certeros y bien documentados trabajos, se han modificado muchas de las ideas preconcebidas sobre el «teatro poético», de suerte que ahora contamos con una visión mucho más amplificada de sus posibilidades dramáticas y de sus múltiples manifestaciones desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX. Como ya se ha comentado en la «Introducción», lo que hace Hübner es aplicar al teatro español los mismos criterios que ya se habían utilizado para analizar piezas europeas del mismo tipo, adscritas a una modalidad teatral denominada *drama lírico* que entronca con el simbolismo y con la «poetización» del drama en el periodo finisecular. Aunque la tesis permanece inédita, el investigador ha publicado algunos trabajos sobre la cuestión, en los que intenta sentar las bases futuras sobre el estudio de este tema: «De Maeterlinck a Marquina».

* * *

Durante la primera década del siglo XXI han aparecido diversos trabajos que parecen ya superar la identificación exclusiva de la poesía con el verso en el teatro, de tal forma que la reciente *Historia del teatro español*, dirigida por el profesor Javier Huerta Calvo, se refiere, en primera instancia, a los problemas de indeterminación genérica del «teatro poético», pero intenta solventarlos con la solución que adoptamos en esta tesis, esto es, mediante la distinción de un teatro poético «en verso» y otro teatro poético «en prosa» [Huerta Calvo / Peral Vega, 2003: 2271-2310].

César Oliva dedica nada menos que un capítulo completo de su libro *Teatro español contemporáneo*, publicado en 2004, a «El teatro poético español del siglo XX» (cap. 4), en la medida en que se considera una de las más importantes vías de renovación teatral del pasado siglo. En este caso, el catedrático de la Universidad de Murcia analiza el sentido y la evolución del «teatro poético», que en su opinión es «uno de los temas más apasionantes de la escena española contemporánea» [2004: 92], pues bajo ese marbete se ha querido significar tanto el «drama en verso» como los intentos de renovación desde el Modernismo hasta la época de las vanguardias.

También dedica un apartado a la declamación propia del modelo más convencional del «teatro poético», una cuestión sobre la que ningún trabajo había reparado, a pesar de tratarse de un tema muy relevante para entender cómo están contruidos los dramas en verso –sobre todo para comprobar si el uso diverso de los

metros se corresponde con las situaciones dramáticas– y cómo interpretaban el verso los actores. La renovación teatral y las nuevas formas del «teatro poético» que practican los poetas y dramaturgos de la generación del 27, mediante la innovación dramática de muchas formas heredadas de nuestra tradición teatral, son igualmente cuestiones que el profesor analiza con gran capacidad de síntesis y con una visión muy amplia y abarcadora del fenómeno de «poetización» del teatro español en el primer tercio del siglo XX.

Finalmente, cabría referirse a un grupo de investigadores que, en los últimos años, han dedicado sus esfuerzos a perfilar la importancia del «drama lírico» como forma axilar de la renovación estética de comienzos de siglo en una acepción que rebasa, ya de manera definitiva, la controversia del verso y la prosa. Nos referimos a profesores como Emilio Peral Vega, quien ha dedicado varios estudios a las formas teatrales menores del simbolismo, desde la farsa hasta la pantomima: *Formas del teatro breve español del siglo XX (1892-1939)* [2001], *La vuelta de Pierrot: poética moderna de una máscara antigua* [2007] y *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939* [2008]. Una investigación coincidente en los objetivos fue la llevada a cabo, durante décadas, por el tristemente desaparecido Gregorio Torres Nebrera, culminada en el ensayo *Del teatro poético al teatro esperpéntico* [2012]; en él conviven armónicamente, bajo la denominación «teatro poético» los «idilios teatrales» de Salvador Rueda, con los coqueteos modernistas de Benavente, y los dramas maeterlinckianos de Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Azorín, a los que se suma, de forma integradora, el teatro en verso de Marquina y Villaespesa. Acabamos este sucinto repaso con nuestro recordado José Paulino Ayuso, de quien se publicó póstumamente *Drama sin escenario. Literatura dramática de Galdós a Valle-Inclán* [2014], un exhaustivo ensayo en el que, más allá de la dicotomía formal prosa / verso, la renovación teatral simbolista se soporta en una serie de autores y obras que buscaban la expresión escénica del turbulento interior de las almas, de la amenaza inefable de la muerte, de la escisión entre realidad y apariencia, etc., pero que se enfrentaron a la triste condena de ser, al menos coetáneamente, literatura dramática o, como Paulino prefería, «drama sin escenario».

6.2. El debate más inmediato sobre la cuestión poética en el teatro

En esta segunda sección de nuestro recorrido a través de la historia del «teatro poético» debemos tener en cuenta los artículos, opiniones o reflexiones inmediatas y específicas sobre un tema como el de la relación entre la poesía y el teatro que causó tanta controversia en los círculos teatrales de las dos primeras décadas del siglo XX. También debemos analizar los trabajos publicados en periódicos o revistas en los cuales se pone de manifiesto la preocupación por el teatro y las artes escénicas, pues en algunos de ellos se recoge la posibilidad de un nuevo «teatro poético» o la evolución de la estética teatral.

Una fecha que marca un antes y un después entre una orientación y otra sobre lo «poético» en escena es 1907, pues en ese año Jacinto Benavente firma su célebre artículo sobre «El teatro de los poetas» que se publicó primero en las páginas del *Heraldo de Madrid* y fue recogido después en *El teatro del pueblo* (1909) [Rubio Jiménez, 1993: 26-29]. El dramaturgo reclama abiertamente la incorporación de los poetas a la tarea regeneradora de la escena¹⁶⁶, pero no plantea una ruptura con la tradición teatral más prestigiada, sino que aboga más bien por «ampliar los gustos del público» y los repertorios teatrales, educando a los espectadores en formas dramáticas novedosas, que exijan de su parte al menos el esfuerzo de la imaginación y la capacidad para el ensueño¹⁶⁷:

[...] no sea sólo el teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños, y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas.

Por su cultura, por su dominio de la técnica, por la variedad de estilos, quizá no hubo nunca en España tal número de excelentes poetas como ahora. Entre ellos los hay que triunfarían en el teatro con la sola magia de su poesía. Sí; los poetas modernos nos deben un teatro. [...]

¡Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un solo soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al teatro!

Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que ya hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida [1942, VI: 687]¹⁶⁸.

Es éste quizá uno de los textos más importantes del debate sobre el «teatro poético» en España, pues hasta entonces no se había planteado con tanta fuerza la incorporación de

¹⁶⁶ No es otra cosa la que más adelante se plantea García Lorca en el «Prólogo» a *La zapatera prodigiosa* (1927), cuando apunta la necesidad de trasladar el discurso poético al ámbito de la escena. Lorca conseguirá con su apuesta dramática lo que aquí reclama Benavente.

¹⁶⁷ En términos similares había planteado esta invitación al ensueño y a la fantasía en el «Prólogo» a *Cuento de primavera*, una de las piezas de *Teatro fantástico* [2001: 131-136].

¹⁶⁸ «El teatro de los poetas» se publicó primero en *Heraldo de Madrid* (13-VI-1907) y se recogió después en *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1909, pp. 107-111.

la poesía en el teatro. Es verdad que desde los últimos años del siglo XIX muchos críticos apuntaban la necesidad de retomar el uso del verso, y que otros tantos escritores tantearon las posibilidades del teatro a la manera simbolista –con el propio Benavente a la cabeza–, pero «El teatro de los poetas» constituye, no ya una tentativa escénica, sino una auténtica «teorización» de ese teatro; para Jesús Rubio Jiménez, «de no ser porque no era programa de ningún grupo concreto, sino una llamada de atención general, debería considerarse un verdadero *manifiesto* este pequeño artículo por su gran resonancia en los medios artísticos españoles» [1998: 29]¹⁶⁹.

El poder de convocatoria de Benavente pronto dio sus frutos sobre las tablas, aunque los resultados recogen una mal entendida presencia de la poesía en escena, o, al menos, una interesada «reformulación conservadora del Modernismo» –en palabras de Rubio Jiménez [1998: 29]–, que se amparó en una visión tradicionalista de la historia nacional y en una suerte de adaptación castiza a la época finisecular. *Las hijas del Cid* (1908), de Eduardo Marquina, es uno de los ejemplos inmediatos del «teatro poético» en verso, una modalidad que triunfará sobre los escenarios durante más de treinta años.

El llamamiento de Benavente se interpretó, como queda dicho, en dos direcciones claramente diferenciadas, como se encargó de sintetizar José Rogerio Sánchez en su famosa conferencia sobre *El teatro poético. Valle-Inclán. Marquina. Estudio crítico*, impartida en el Ateneo de Madrid en 1914. Se trata quizás de la reflexión más lúcida y detallada sobre el concepto del «teatro poético». Ya desde el comienzo de su conferencia el crítico señala que tal denominación teatral no responde a una realidad bien definida, sino más bien a una cuestión en entredicho, y que por eso utiliza «términos tan generales y vacíos de sentido concreto» [1914: 13]. Las características a las que a su juicio responde el género se definen de la siguiente forma:

Cuando la acción teatral no es una acción documentada en un realismo actual, contemporáneo, corriente, de común sentir, sino que el autor colocándose en un punto de vista puramente subjetivo lleva su público a aquella mira y desde allí le muestra cuanto forjó en su mundo poético, sin otra influencia sobre el espectador que la

¹⁶⁹ Véase, además, el artículo «De un libro y de los poetas», donde retoma el llamamiento a los poetas y responde a Salvador Rueda, que le había contestado en un artículo citado por *El Nuevo Mercurio*: «“Venid al teatro; el teatro os necesita”, dije a los poetas de España, y uno de ellos, ¿se ofenderá alguno si digo el mejor de todos?, me pregunta, con razón, “¿Y a qué teatro?”. Es verdad. Los teatros son un negocio industrial como otro cualquiera; el arte sólo se cotiza en ellos en cuanto significa negocio. A un empresario negociante no se le puede exigir que arriesgue su dinero en tentativas artísticas. [...] El ideal de un teatro de arte, ya lo dije en otra ocasión, sólo puede realizarlo un teatro que esté sobre el público, porque no depende de él en absoluto. [...] Entre tanto, amigo Rueda, el teatro de los poetas acaso no sea un sueño. Pero ustedes son los que deben trabajar por su realización; no se diga que sólo saben ustedes soñar» [Benavente, 1942, VI: 750-751].

resultante de posición idéntica entre autor y público, entonces es indudable que se realiza un teatro que se aparta por modo esencial de la corriente manera de la producción teatral [13-14].

Se trata, en efecto, de una opción opuesta a la concepción clásica del drama como «acción viva», que las más de las veces sólo ha sido el testimonio de vida de una época o el intento de representar la realidad tal cual es sobre los escenarios. Es también una fórmula teatral en la que no tiene por qué imponerse la estructura tradicional de exposición, nudo y desenlace; una opción, en definitiva, para la que aún no está preparado el público, puesto que los espectadores no admiten subversiones de la norma y acuden a la sala de teatro para ver sólo aquello que esperan ver. Así las cosas, Rogerio Sánchez señala las dos posibilidades dramáticas del «teatro poético» y de la escena contemporánea en general, esto es, aquella que prefiere seguir el dictado del público y ofrecer como en un espejo los vicios y las virtudes de su tiempo, o por el contrario esa otra que elige «valientemente prescindir de toda contingencia en fondo y forma, y dar la esencia estética en la más pura y absoluta simplicidad» [28]. Una y otra modalidad encuentran acomodo en dos acertadas denominaciones, *rebeldes* y *adaptables*, representadas respectivamente por dos escritores que están «en tela de juicio como autores dramáticos» [29], Ramón del Valle-Inclán y Eduardo Marquina, considerados por el crítico, sin embargo, como dramaturgos de pleno derecho, «aunque además puedan ser épicos, novelistas, líricos» [29]¹⁷⁰.

Rogerio Sánchez reconoce la modernidad y el «estilo personal» de Valle, que «se manifiesta en los asuntos, a veces eminentemente líricos, y en el lenguaje, que tiene más de eco que de voz» [31]. Por otra parte, así como las *Sonatas* representan una nueva estética antiacadémica que integra lo lírico y lo narrativo –de ahí su relación con la «novela lírica»–, las piezas dramáticas de Valle comparten lo poético y lo teatral. El primer ejemplo citado en la conferencia es *El marqués de Bradomín*, un «poema en el que vagamente se mezclan la realidad, la fantasía y el ensueño», cuyo resultado es «el efecto de una música que se oye de lejos, muy de lejos, sin que podamos apenas determinar cosa alguna», y mediante la cual «el alma es llevada a un estado de cierta

¹⁷⁰ Las piezas de Valle a las cuales, con más o menos líneas, se refiere Rogerio Sánchez son *El marqués de Bradomín*, *Romance de lobos*, *Águila de Blasón*, *Cuento de abril*, *Voces de gesta*, *La marquesa Rosalinda*, *El Embrujado* y *La cabeza del dragón*. En muchos casos, estas obras se han adscrito –aun siendo tan distintas y distantes– al mismo «teatro poético» en verso cultivado por Marquina o Villaespesa. Las obras de Marquina referidas son *Las hijas del Cid*, *La Alcadesa de Pastrana*, *El rey trovador*, *El Retablo de Agrellano*, *Doña María la Brava*, *Cuando florezcan los rosales* y *La hiedra*, una pieza que el crítico considera como una claudicación del dramaturgo.

inconsciencia reflexiva» [34]. Como vemos, la estructura, el estilo y la expresión poético-musical de esta pieza –y de otras creaciones valleinclinascas– suponen la aceptación del arte dramático entendido –a la manera simbolista– como una síntesis de drama y poesía: «En la esfumación de todas las cosas y de todos los personajes que allí intervienen, ¡qué deliciosa poesía! La poesía del misterio, de las cosas que apenas si se dicen, y sin embargo despiertan en el alma un mundo nuevo, que ilumina tibia luz de recuerdos, de añoranzas muy viejas» [35]¹⁷¹. En todas sus obras, Valle se nos muestra como «un poeta intenso, inquietante, abrumador» [47], cuya fuerza poética remite «a la forma, a las bizarrías y atrevimientos con que cincela su lenguaje, su métrica, su música, aquella música peregrina, eco dulcísimo y a veces destemplado de antiguos clavicordios, en los cuales una mano misteriosa se atreviese a intentar armonías desusadas, invenciones de gnomos musicales, de enanos grotescos que pulsan violines y salterios de edades misteriosas» [47-48].

La desconfianza con respecto a la puesta en escena de estas propuestas se convierte desde el principio en síntoma de su escaso reconocimiento social, aunque Rogerio Sánchez arguye, contra quienes pretenden «negar el arte en virtud de nuestros menguados recursos», que es este quizás «el mayor contrasentido en que puede caerse», pues que Valle «da la obra representada con la más determinada escenografía, con un ambiente total» [36]. He aquí una de las causas por las que buena parte de la crítica y el público no supo entender la estética propuesta por el dramaturgo, que desde luego no se debía a una falta de teatralidad, sino –como señala Rogerio, al hilo de sus comentarios sobre *Cuento de abril*– a «nuestra pobreza escenográfica» y a «nuestra indigencia de caracterización» [41]. El problema radica en la dificultad del sistema teatral para advertir adecuadamente el potencial dramático que se esconde tras el torrente poético de su escritura. Se trata, en definitiva, de una estética que encuentra grandes dificultades para su realización escénica y que –como se ha demostrado– contiene un mensaje incompreso en el presente pero descifrado en el futuro: «No, no puede ser; nuestro teatro no está capacitado para tales obras, si no es por excepción benemérita; pero veamos el problema tal cual es y no echemos sobre los autores sambenitos de

¹⁷¹ En este sentido, *Cuento de abril* es también un «*bellísimo poema*, donde los contrastes son tan intensos entre una tierra donde “todo es paganía”, y aquella otra hacia la cual parte el Infante» [40-41], y *Voces de gesta* «un *poema inmenso*, donde las almas acuerdan sus emociones a la expresión con la ingenuidad de un vivir primitivo» [45]. Nótese la cursiva con la cual señalamos la adscripción genérica que, para el crítico, tienen siempre las piezas de Valle.

equivocados; las obras son teatrales, dramáticas, perfectamente dramáticas para un teatro futuro que nosotros no gozaremos» [43].

Por el contrario, Marquina goza generalmente del favor del público y de la crítica, aunque no toda su producción –hasta la fecha de la conferencia– pueda considerarse con los mismos criterios estéticos. Rogerio Sánchez se queja inicialmente de la injusticia con que parte de los críticos consideran a Marquina, pues sus piezas teatrales responden a una buena factura escénica que cuanto más intenta adaptarse a los gustos del público más yerra en su empeño de construir un verdadero «teatro poético». El poeta y dramaturgo observa la realidad cotidiana pero le resulta insuficiente, de modo que dirige su mirada hacia otros aspectos de una realidad tamizada de recuerdos y de ensoñaciones que le permiten «evocar aquellos mundos que el hombre lleva dentro [para] darles una realidad que para el Arte viene a ser doble: la que tuvieron al ser vistos en la Historia o en la vida, y esta que ahora se les da, la cual no es, ciertamente, la que corresponde a los hombres que alentamos en aquel instante, sino la que el evocador les prestó en la gestación que ha precedido a este segundo vivir» [61].

Aun cuando, previamente, Rogerio Sánchez considera que Marquina pudiera ser también un dramaturgo «descontentadizo» –con una rebeldía similar a la de Valle-Inclán–, inmediatamente después lo denomina «adaptable» por sus intentos de plegarse a los intereses del público. Marquina es «un gran poeta dramático», pero cuando intenta adaptarse no siempre consigue unos resultados demasiado satisfactorios porque «tiene un grave defecto: el de no conocerse» [61]. En cualquier caso, las posibilidades de representación de sus obras son más efectivas que en el caso de Valle-Inclán, aunque haya tenido que «bastardearlas en su afán de hacerlas posibles a un momento algo prematuro» [64] o innovar constantemente para sentir el reconocimiento del auditorio. Un ejemplo de esa avidez de novedades es, siempre según Rogerio Sánchez, *El Retablo de Agrellano*, que «no satisfizo en general» y que causó en el público «una desorientación patente». El crítico recuerda las palabras que escribió en el estreno de la obra para desaprobársela por su carácter fantástico:

Yo censuré la obra con estas palabras: «Marquina, el maestro en todos los simbolismos, dueño del color y casi dueño de la métrica, aparece ayer oscuro, vacuo; tras de sus versos no hay cosa alguna; su simbolismo, si existe, es nube sin transparencia. La luz con que el misterio se alumbra en el alma de los poetas, no ha puesto ni un rayo siquiera en aquel hacinamiento de episodios, de recuerdos, de vestigios, de leyendas. El oriente, las leyendas macabras de la Edad Media, los cuentos de brujas y hechizos, el alma del Renacimiento, espiritualidades y misticismos de una teología *sui generis*, apunte mefistofélico, todo en complejidad no amasada ni vivificada por una verdadera

inspiración, es lo que constituye ese drama religioso, fantástico, en el cual lo enigmático es su perpetuo estado» [69].

Para Rogerio Sánchez, como puede apreciarse, el misterio y la fantasía utilizadas por Marquina no son precisamente un mérito porque considera que el autor no ha sabido adecuarlos a la acción dramática. No obstante, el juicio sobre el *Retablo* es anterior a la escritura de la conferencia y en ella el crítico muestra sus dudas sobre la certeza de sus propias opiniones:

Hoy tengo esta duda: ¿y si eso enigmático, eso indeciso entre la sensación y el pensamiento, esa vaga, lejana, algo incoherente armonía es lo que se propuso el poeta? ¿Y si no pretendió otra cosa que sumergirnos en ese ambiente, habrá derecho a pensar que allí no está la belleza que nosotros, ni aun los que pretendemos mirar lo más hondo posible, no hemos percibido? En el culto de lo bello hay multitud de ritos [69-70].

A continuación, Rogerio Sánchez reflexiona sobre la evolución del arte teatral y sugiere que los poetas que antes han introducido novedades en la lírica –como recuerda a propósito de Hofmannsthal– sean los mismos que luego trasladen al teatro esos mismos vientos renovadores. En definitiva, el rechazo de ciertas formas dramáticas no es sino un problema de quienes todavía no están preparados para valorar un teatro consciente de que su renovación pasa por lo poético espacio-temporal –de ahí la importancia estética que adquiere la recuperación de formas teatrales como los «misterios» de la Edad Media– y por la búsqueda de nuevos cauces que provoquen también emociones distintas en los espectadores:

En la lírica, y en un solo momento, convivieron parnasianos, simbolistas e impresionistas: ¿no estaremos en días en que la dramática tan medida, tan recortada, se vea invadida por los mismos anhelos de renovación? Me inclino a creer que algo hay de esto, cuando pienso que en Alemania misma, donde las innovaciones líricas más audaces fueron representadas por dos poetas como Stefan George y Hofmannsthal, uno de estos, el último, sea también quien haya intentado llevar al teatro aquellas nuevas corrientes que pueden producir en el espectador emociones no determinadas por el autor dramático. Búscase aquí, no la imposición de una fórmula estética, subjetiva, sino más bien despertar en los hombres dormidos razones de emoción. [...] Si ante los elementos dramáticos de un *misterio* de la Edad Media, si ante los temas ornamentales del siglo xiii, sentimos una sensación estética, ¿por qué abandonar todo ese material riquísimo y cuanto él evoca? [70-71].

Los dos volúmenes de *Las máscaras* (1917-1919), en los que se recoge un buen número de artículos o crónicas teatrales de Pérez de Ayala, nos ofrecen –filias y fobias aparte– una visión inteligente y profunda sobre la escena española de su época y

suponen una suerte de avanzadilla crítica sobre autores y obras sobre los que luego se ha profundizado. Entre los temas tratados por el autor se encuentra la cuestión del «teatro poético», asunto protagonista de un artículo sobre «Teatro en verso y teatro poético». El crítico realiza varios experimentos relacionados con el verso y la prosa a partir de la comedia *Antonio Roca*, de Lope de Vega, escrita en verso. Pérez de Ayala se pregunta por qué la forma elegida por un dramaturgo es la del verso y compara esta circunstancia con la posibilidad de haber escogido la prosa: «¿A santo de qué, con qué propósito, bien sea práctico, bien artístico o estético, está escrita la obra en verso y no en prosa? ¿Qué condición le añade la forma métrica y ritmada? ¿Qué condición perdería si trasmutásemos el verso en prosa?» [1919, II: 79]. Las conclusiones a las que llega tras comprobar que la expresión poética sigue siendo la misma al trasplantar una redondilla lopesca a la prosa –salvo por el «sonsonete»– son interesantes, así que vamos a enumerarlas para sacar también nuestras propias conclusiones con respecto a la reflexión que Pérez de Ayala sobre el uso del verso. Puede darse el caso de que «en ocasiones, al transformarse el verso en prosa permanece sustancialmente lo mismo, a diferencia del sonsonete» [80], o que también «en ocasiones, la prosa pasa a ser verso sin perder en concisión, pero permanece sustancialmente prosa, salvo el sonsonete» [81]. Asimismo, algunas veces, «al disfrazarse de verso la prosa, se degrada cómicamente» [82]: «Este linaje de cómica degradación abunda, con singular contumacia, en los dramas en verso del señor Villaespesa» [82]. Se trata, en relación con el poeta almeriense, de una utilización del verso de manera artificiosa, superflua y ripiosa, cuyo efecto resulta, según Pérez de Ayala, ridículo. Por otro lado, hay que reconocer una circunstancia relacionada con la idea de que la poesía no solo se manifiesta mediante el verso, sino que puede darse el caso de que esos versos trasladado a la prosa mantengan su valor poético, aun a riesgo de perder la musicalidad o el ritmo inherente a las formas métricas: «Desfigurada la forma, roídas las aristas del cristal, la sustancia poética permanece incorruptible, saturando la prosa; pero echamos de menos algo que le es necesario, no ya el sonsonete, sino la musicalidad» [85].

Lo más enriquecedor para nuestro propósito son, no obstante, los comentarios que el crítico realiza sobre la pertinencia de utilizar el verso en el teatro, dependiendo del carácter de la obra o –en la línea del *Arte nuevo* lopesco– de la adecuación entre los metros y las situaciones dramáticas. Señala Pérez de Ayala la falta de naturalidad del verso –en tanto que se trata de algo poco frecuente o artificial–, sobre todo en condiciones que tienen que ver con cotidianidad, aunque reconoce la fuerza del verso

para suscitar determinados sentimientos, pues «se puede emplear el verso como artificio cómico deliberadamente» [88] porque, de hecho, «parece natural que en el teatro cómico y humorístico se emplee el verso» [89]. Al mismo tiempo, es el propio carácter de la obra teatral el que determina o reclama el verso como forma expresiva, de tal manera que la prosa estará más indicada para los dramas realistas —«Si la obra teatral se propone imitar, en todos sus pormenores y circunstancias, la realidad existente, el verso será inadecuado» [90]—, «el verso conciso y contencioso» para las piezas con «tipos genéricos y acciones ejemplares, éticas» [90], y también el «verso poético» para la expresión de la tragedia: «Si el autor elige para componer su obra aquellos excepcionales momentos de emoción y entusiasmo, ya sean de la vida de un hombre, ya de la de un pueblo, en que todo el resto de la vida difusa y prosaica se concentra y adquiere divino sentido» [91]. Prosa y verso se plantean en esta caracterización de manera un tanto maniquea y conservadora, aunque el autor de *La paz del sendero* se afane en dar a entender —con el teatro de Villaespesa como fondo— que no siempre la utilización del verso garantiza la existencia de poesía en una obra dramática, pues «no es lo mismo teatro en verso que teatro poético» [92]¹⁷².

Por último, en el libro *Apostillas a la escena* [1929], del poeta y crítico Enrique de Mesa, se incluye un extenso artículo sobre «Teatro poético y teatro en verso». Con una clarividencia que, desde el punto de vista de la crítica académica, tardará bastante en llegar, Mesa argumenta, con rotundidad, que «es un error creer que la poesía estribe en la metrificación del lenguaje» [1929: 251], una idea en la que también había insistido algunos años antes Francisco Ayala cuando reivindicaba la necesidad de que el teatro español se nutriera de «poetas dramáticos» y no de «poetas líricos» [«Los poetas y el teatro», *Heraldo de Madrid* (13-VI-1925): 5]. Sin embargo, para Mesa la materia de su texto era fundamentalmente la del análisis escénico, motivo por el cual debe reducirlo a Eduardo Marquina, en especial a *El pavo real*, y a Luis Fernández Ardavín, de quien se había estrenado recientemente *La dama del armiño*.

¹⁷² Otra cuestión colateral es la de la mezcla de prosa y verso en una misma obra, como ocurría en algunas piezas de nuestro teatro áureo cuando se leen cartas, aunque es el teatro de Shakespeare el mejor dotado para utilizarlos con naturalidad: «De todos los autores dramáticos, quien mejor comprendió la finalidad del verso y la prosa fue Shakespeare. En sus obras se mezclan abigarradamente, y siempre como mejor conviene, la prosa, el verso blanco, el verso dramático y el poema lírico» [92].

CAPÍTULO 7

LA «TEORÍA TEATRAL» DE LOS POETAS Y OTRAS APROXIMACIONES

En este capítulo se recogen las opiniones o reflexiones de los poetas españoles de la Edad de Plata, que –independientemente de su incursión o no en la escritura de textos dramáticos– analizaron el hecho teatral desde su perspectiva poética. Se trata de recabar los escritos teatrales de poetas que en algún momento de su trayectoria literaria teorizaron sobre el género o manifestaron sus opiniones sobre la presencia de la poesía en el teatro, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena. En algunos casos, los comentarios referidos al arte de Talía esconden planteamientos interesantes que solo la sensibilidad poética es capaz de imaginar para las tablas; de ahí que con frecuencia se muestren partidarios de integrar diferentes lenguajes artísticos como forma de «poetización». Es este, sin duda, un complejo entramado de juicios sobre la posibilidad del «teatro poético», que conviene interpretar con cautela –porque no siempre se refieren explícitamente al tema sino a motivos relacionados–, pero que nos ofrece una visión distinta del hecho teatral y una perspectiva crítica novedosa.

7.1. Rubén Darío y las artes escénicas

El primer autor elegido para iniciar esta ronda de ideas teatrales es el gran poeta del Modernismo, Rubén Darío (1867-1916). Aunque sus orígenes no son españoles, su trayectoria biográfica y literaria está vinculada a España, desde que en 1892 visitara nuestro país, por primera vez, como secretario de la delegación de Nicaragua en las celebraciones del IV centenario del Descubrimiento de América. La gestación de muchos libros suyos está en deuda con la amistad que le unió a otros escritores, artistas o intelectuales españoles de entre siglos. De ahí que lo incluyamos en nuestra nómina como uno de los poetas que, sin haberse dedicado después a la escena –a excepción de alguna pieza de juventud sin apenas trascendencia–, ha dejado muestras granadas de su atención hacia los estrenos teatrales de la época y hacia el mundillo de la farándula¹⁷³.

¹⁷³ Aparte de sus primeras tentativas dramáticas –*Cada oveja* (1886), comedia en un acto y en verso, y *Manuel Acuña* (¿1889-1890?), un libreto sobre la vida del poeta mexicano y suicida, ambas perdidas–, Darío escribe diversos poemas sobre actores o personajes teatrales, que veremos a lo largo de estas páginas; así, el dedicado a la actriz «Sarah [Bernhardt]», en *Poesías completas*, II [1967: 867-868]; el poema dirigido «Al distinguido actor mejicano López Ochoa» [II: 935-936]; o los versos escritos con motivo de la «Despedida de María Guerrero» después de su gira argentina [II: 979-982]. Es famoso el poema escrito con motivo del estreno de *Cyrano de Bergerac*, de E. Rostand, en Madrid: «Cyrano en

En contra de lo que pudiera pensarse, Darío se interesó pronto por el teatro y en diferentes momentos de su vida. Diego Manuel Sequeira cuenta la anécdota referida por el nicaragüense Alfonso Valle en sus *Rectificaciones* sobre esta temprana afición del poeta:

Un día de tantos Rubén ordenó a la pandilla que construyésemos un escenario en el patio de su casa, porque iba a darnos una representación teatral. Mal o bien, entre todos armamos un tablado, y esa misma tarde nosotros y varios muchachos de la vecindad vimos aparecer en el improvisado escenario a Rubén envuelto en el uniforme galoneado de su difunto padrino el Coronel Ramírez Medregil, con un chapó de media vara embutido hasta las orejas y arrastrando el descomunal espadón. Luego declamó con voz tonante unas cuantas tiradas de versos heroicos no sé si suyos o ajenos y bajó en medio de las entusiastas aclamaciones de su auditorio... [Sequeira, 1964: 324]¹⁷⁴.

Gracias a su trabajo en la Biblioteca Nacional de Nicaragua desde 1884, Rubén pudo conocer de primera mano a los autores clásicos españoles, que leyó en la Biblioteca de Rivadeneyra. Moreto, Lope o Calderón dejan su impronta en el jovencísimo poeta, que dedica un largo estudio al autor de *La vida es sueño* –al que prefiere sobre todos los demás– en el *Diario Nicaragüense* de Granada:

Si Moreto aduna a la sagacidad la elegancia; si Lope agrega a la fecundidad la magnificencia, Calderón abarca todas las formas, todos los conceptos, desde la soberana inspiración y la facundia admirable, hasta la severa concepción del espíritu poderoso, del genio altísimo... Sus creaciones llevan impreso el sello de su fantasía, y en las diversas variantes de la obra, se advierten los rasgos sublimes que tan solamente es dado producir a las cabezas superiores, a los ingenios excepcionales. [...] *La vida es sueño* es la más brillante estrella en la constelación brotada de su numen [apud Sequeira, 1964: 326].

Con todo, sus primeros escritos teatrales de importancia se encuentran en las páginas del diario *La Época* de Santiago de Chile, adonde el poeta se había trasladado a finales de junio de 1886. Allí escribió una decena de artículos sobre la presencia en los escenarios chilenos de la actriz francesa Sarah Bernhardt [Darío, 1988], que había

España», perteneciente a *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905) [II: 635-637], así como los poemas sobre Valle-Inclán: el célebre «Soneto para el señor don Ramón del Valle-Inclán», en *El canto errante* (1907) [II: 763]; y la «Balada laudatoria a don Ramón María del Valle-Inclán» [II: 1055-1056], que fue al frente de *Voces de gesta* (1912); destaca también por su originalidad el «Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín», incluido en *Cantos...* [II: 680]. Existe algún texto con tintes dramáticos, tal el caso del famoso «Coloquio de los centauros», de *Prosas profanas y otros poemas* (1896) [I: 572-579].

¹⁷⁴ Ricardo Llopesa recoge esta misma cita en el «Prólogo» a su edición de *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt* [1993: 12].

iniciado una importante gira por el continente americano al frente de su compañía dramática, durante los meses de octubre y noviembre de ese año¹⁷⁵.

Estas pequeñas crónicas o *Teatros*, firmadas por *Radamés* –el pseudónimo utilizado por el poeta–, son el resultado del acontecimiento cultural y social que supuso la presencia de la Bernhardt en los teatros de Santiago y Valparaíso. La primera representación en la capital chilena tuvo lugar el 9 de octubre de 1886, con *Fedora*, de V. Sardou, a la que siguieron otras funciones de *La dama de las camelias*, de A. Dumas; *Adriana Lecouvreur*, de Scribe y Legouv  ; *Frou-Frou*, de Meilhac y Hal  vy; *Fedra*, de Racine; *El dueño de fraguas*, de G. Ohnet; *Hernani*, de V. Hugo; *La esf  nge*, de O. Feuillet; *Teodora*, de V. Sardou; *El despecho amoroso*, de Molière; *Juan María*, de A. Theuriet; y un acto suelto de *Teodora* y otro de *Roma vencida*, de A. Parodi.

La crónica inaugural de Darío está firmada el 10 de octubre, y en ella se reseña «El estreno de Sarah Bernhardt» en su interpretación de la *Fedora* de Sardou. El poeta destaca especialmente su capacidad para ocupar físicamente el espacio escénico con los movimientos del cuerpo y la mímica del rostro, perfectamente asimilados a la expresión dramática:

[Sarah] es todo; el drama es ella, en cuerpo y alma; y su hermosa figura se destaca en el escenario [...] como una aparición mágica, destinada a darnos la medida del genio que tiene por santuario el alma de una mujer sensible y seductora. [...]

Es mujer estatua, esf  nge; es la maldad, la virtud, la fiera indomable, la pasión que gime y se revuelve; es la soberana absoluta del arte en su más alta significación: la vida real [«El estreno de Sarah Bernhardt» (10-X-1886); 1988: 45].

Rubén sabe reconocer en la interpretación de la Bernhardt que la naturalidad del actor es quizá una de sus mejores aptitudes para la escena. En este sentido, se podría decir que Sarah representa sobre las tablas lo que para el poeta la musa «de carne y hueso», inspiradora ingenua de sus versos y manifestación espontánea de su arte:

No hay en ella el rebuscado argumento, la urdimbre, la trabazón costosa; es una inspiración ingenua, en que la idea, eterna como la pasión que sublima, llega a impresionar el ánimo a tal punto que el entusiasmo se desborda.

¹⁷⁵ Sarah Bernhardt (1845-1923) es una de las actrices trágicas más famosas de su tiempo. Su gira americana estuvo precedida por una serie de escándalos, que, ya desde sus inicios profesionales, habían marcado la vida personal de la artista. En las jornadas previas a su primera función en Santiago de Chile, los periódicos de la ciudad publicaron noticias sobre los caprichos, extravagancias, aficiones, immoralidades y otras peculiaridades de la actriz francesa. Véase la «Reseña» de Julio Saavedra Molina [Darío, 1988: 12-19].

[...] Sarah no pasa de lo real; lo que Sarah hace es lo que sucede en el mundo; su voz, su llanto, su gemido, su carcajada, su agonía, hacen que el espectador llegue a olvidar que aquella actriz interpreta un papel imaginado.
[...] Lo que más nos asombra [...] es su naturalidad extraordinaria, el realismo llevado a la perfección más completa, que domina las palabras, el gesto, la mirada y los movimientos de esta insigne actriz [*«La dama de las camelias»* (12-X-1886); 49-50].

No se cansa el poeta de admirar «esos ademanes que son el *summum* de la mímica teatral; todo lo que hace de la Bernhardt la reina de la escena» [50], ni la sorprendente versatilidad de la actriz –«este moderno Proteo con faldas» [*«Adriana Lecouvreur»* (14-X-1886); 53]–, que tiene la virtud de adaptarse a cualquier personaje porque «Sarah sabe morir de mil maneras, y el tesoro de recursos artísticos que esa mujer guarda para impresionar al público es inagotable» [*«Frou-Frou»* (15-X-1886); 59].

Las páginas dedicadas a la representación de *Fedra*, de Racine, inspirada en la pieza homónima de Eurípides –«el majestuoso espíritu trágico por excelencia» [*«Fedra»* (16-X-1886); 64]–, ponen de manifiesto la admiración del joven poeta hacia la cultura clásica y el arte antiguo. De la misma forma, sus comentarios sobre el teatro francés en general demuestran un grado de competencia y erudición sorprendentes. Su conocimiento de los clásicos franceses y españoles suscita el viejo problema de la *imitatio*, a propósito del estreno de *Hernani* –la pieza que Víctor Hugo pudo ver representada por la Bernhardt en 1877, en París, como señala Darío–, donde se advierte si no una crítica velada al teatro francés por su apropiación de temas dramáticos, sí una reivindicación de la comedia española del Siglo de Oro: «*Hernani* tiene su origen en viejas comedias españolas. El aprovecharse de los frutos del cercado ajeno no es sólo de los románticos: bien se sabe que los clásicos franceses han huroneado por los campos españoles para escribir muchas piezas célebres. Sin ir muy lejos, Corneille» [*«Hernani»* (29-X-1886); 74]. Rubén se refiere a *Le Cid*, tragedia inspirada en *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, aunque con las peculiaridades propias del clasicismo francés.

La última crónica sobre Sarah y sus espectáculos dice recoger un artículo de Paul Groussac, dedicado a glosar los detalles escenográficos de *Teodora*, también de V. Sardou, sin apenas referencias a la interpretación de la actriz. El poeta introduce muy brevemente la crónica de su amigo, con unas pocas palabras sobre la suntuosidad del estilo bizantino en que se ambienta la obra: «Victoriano Sardou es en Bizancio donde hace pasar las escenas de su gran drama *Théodora*, y en éste ha sido más arqueólogo que dramaturgo» [*«Théodora»* (6-XI-1886); 94].

Los artículos sobre la Bernhardt se ilustran con el poema que Darío escribió para la trágica francesa («Sarah»), publicado en *La Época* del 17 de octubre de 1886, que ese mismo día incluyó en portada un retrato de la artista a toda plana. Estos versos son quizá el mejor complemento a las crónicas teatrales que hemos desgranado en páginas anteriores:

BAJO el gran palio de lumbre
del Arte, una encantadora
a quien admira y adora,
y aplaude la muchedumbre;

una voz de tono blando,
un cuerpo de sensitiva;
algo como un arpa viva
que da el sonido temblando;

y luego una sombra; y luego
un alma y un corazón,
y una inmensa inspiración
que baja en lenguas de fuego;

amor hondo y subitáneo,
odio profundo y deshecho,
las tempestades del pecho,
con las tormentas del cráneo;

la pasión terrible y fiera
que por el rostro se asoma;
un arrullo de paloma
y un rugido de pantera;

la pálida faz de muerta
por donde el lloro resbala,
y el suspiro que se exhala
por una boca entreabierta;

algo humano, algo divino,
algo rudo, algo sereno;
con una palabra, el trueno;
con otra palabra, el trino.

¡Eso es Sarah! Y gloria a ella
que, con su ingenio fecundo,
brilla a los ojos del mundo
con resplandores de estrella [*Poesías completas*, II: 867-868].

A propósito de las impresiones que la actriz debió de causar en el joven Darío y sus repercusiones estéticas sobre la escritura de *Azul...* –que se fue publicando en las páginas de *La Época*, hasta su edición en 1888–, escribe Julio Saavedra Molina:

Pues bien, las representaciones de Sarah Bernhardt, en la atmósfera de nuestros teatros de entonces, en que cada palco era una visión de hermosas mujeres, de sedas, joyas, flores y luces, y el teatro todo un concurso de opulencia y lujo, tuvieron que influir en sus sensaciones e inflamar su imaginación.

El afrancesamiento del Darío de *Azul...*, que tanto pasmaba a Valera, no le vino solamente de Groussac y Mendès [...] Las representaciones de la Bernhardt debieron de tener su parte. Darío, concurrente asiduo, vivió escenas y diálogos; se zambulló en el ambiente de los dramas, que no por ser artificial era menos francés. Las escenas y decorados de sus cuentos reflejan a trechos situaciones semejantes a las que comentan sus *Teatros*. Las funciones de la Bernhardt hicieron, así, las veces de una visita a Francia; fueron para el poeta una lección objetiva, y él tuvo una verdadera intuición de París, por los sentidos. Visión de maravillas y audición del verso de Racine, de Molière, de Hugo, de Theuriet, de Parodi, por boca de Sarah, la de la voz de oro y la dicción perfecta, no obstante los dientes apretados que le reprocha Groussac. ¿Cuánto debe a este sortilegio la música verbal, cuya búsqueda y hallazgo tenemos en *Azul...*? [1988: 40-41].

No son las crónicas sobre la Bernhardt las únicas que pudo escribir Rubén Darío en estos años. Con motivo de su viaje a El Salvador en 1889, el poeta publica varios artículos en *La Unión* –un periódico fundado y dirigido por él mismo para defender la causa unionista centroamericana–, en los que se hace eco de algunos estrenos teatrales que tienen lugar en la capital salvadoreña. Darío asiste a la puesta en escena de *La Gran Vía* en 1886, revista madrileña de Felipe Pérez y González, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, por la compañía de zarzuela «Luque-Alba»; también a la representación de *El anillo de hierro*, por la compañía de «López y Unda», en noviembre de 1889. Sobre este último espectáculo escribe Darío una crónica, firmada por *Flirt* –otro de los pseudónimos utilizados por el autor en sus primeros escritos–, donde se comenta la parte musical del espectáculo. Es éste un aspecto que habrá de interesar al poeta seguidor de Verlaine en su forma de entender la poesía. Si atendemos a la expresión poética con que se describen los aspectos musicales de la representación, en seguida recordamos las cadencias rítmicas del lenguaje que, un año antes, había ofrecido sus mejores frutos en las prosas de *Azul...* Al mismo tiempo, el interés que parece mostrar Rubén por los códigos musicales en el teatro –y en este caso son obligados, porque se trata de una zarzuela– es indicativo del valor que concede a la introducción de otros lenguajes artísticos sobre las tablas:

Tiene un fondo de armonía que se avecina mucho a la ópera. Los coros, principalmente, abundan en notas majestuosas. La sinfonía melancólica solloza desde las profundidades de los bajos; lenta, grave, solemne levanta el vuelo armonioso; a veces tiene ondulaciones como un mar cubierto de brumas; se ensancha, crece, se dilata entre los lindes del diapasón; y sube hasta llegar a las alturas de la música donde se resuelve en un florecimiento de notas que gimen, truenan, cantan, ríen como un órgano con su bosque de flautas [41].

Otras crónicas sobre los espectáculos teatrales de la capital acompañan la estancia del poeta en El Salvador durante la temporada 1899-1890. Se refieren a importantes actores y actrices españoles e hispanoamericanos [Sequeira, 1964: 333-352]; así, el mexicano López Ochoa –a quien dedica uno de sus poemas¹⁷⁶–, o el famoso intérprete español Ricardo Calvo. La despedida de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza de tierras argentinas se convierte también en motivo de otro poema de temática teatral¹⁷⁷.

* * *

Ya hemos señalado que la primera visita de Rubén Darío a España tiene lugar en 1892, con motivo de los actos celebrados para festejar el IV centenario del descubrimiento de América. El joven poeta tiene la oportunidad de tratar en Madrid a los críticos y escritores más famosos de entonces: Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera –que había elogiado muy favorablemente *Azul...*–, José Zorrilla, Salvador Rueda, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Emilia Pardo Bazán... Rubén regresa a España en 1898-1899, como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, para informar de la situación del país después de su derrota en la guerra contra Estados Unidos. Es entonces cuando el poeta conoce a los más célebres artistas y escritores de la bohemia modernista. Llega a Barcelona el 1 de enero de 1899, y pronto establece relación con el pintor y dramaturgo Santiago Rusiñol, con quien acude a la tertulia del famoso café «Els Quatre Gats» de la ciudad condal. Cuando se traslada a Madrid, retoma o hace nuevas amistades con Benavente, Francisco Villaespesa, Mariano de Cavia, Ramón del Valle-Inclán, Alejandro Sawa, Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, Ramiro de Maeztu...

Los artículos que dirige a *La Nación* se recogieron después en el libro *España contemporánea* (1900), una visión lúcida y verdaderamente «contemporánea» de la

¹⁷⁶ «Al distinguido actor mejicano López Ochoa» [*Poesías completas*, II: 935-936].

¹⁷⁷ «Despedida de María Guerrero» [*Poesías completas*, II: 979-982].

España de finales del siglo XIX, que contribuye a afirmar la conciencia hispánica de Darío frente al imperialismo norteamericano. El poeta recién llegado a Madrid en los primeros días de 1899 documenta los estrenos teatrales que tienen lugar en la capital; así, la crónica titulada «Notas teatrales», fechado el 20 de enero, que hace referencia a la puesta en escena de *La Walkiria*, de Wagner, en el Teatro Real: «La impresión dominadora que me ha producido la estupenda obra de Wagner es de aquellas fascinaciones de arte que eternamente nos duran» [1998: 75]¹⁷⁸. No sólo aprovecha Rubén la ocasión para elogiar al músico alemán –partidario del drama entendido como espectáculo de «arte total»–, sino que introduce una pequeña reflexión sobre el «sentido social» de quienes acuden a los dos teatros más importantes de la Villa: «la alta sociedad madrileña va al Español para ver y para oír, y al Real para oír y para ver» [76].

Otro interesante artículo del mismo libro se hace eco del estreno de *Cyrano de Bergerac*, de E. Rostand, en Madrid, a cargo de la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza. En «Cyrano en casa de Lope» –fechado el 2 de febrero– se analiza el significado quijotesco del personaje, que nuevamente –ya lo hemos visto en la *Fedra* de Racine– encuentra sus referentes inmediatos en la comedia española de capa y espada. En este sentido, el poeta no pierde la ocasión de criticar –a pesar de su gusto por el «género chico»– el tipo de obras que triunfan en ese momento sobre los escenarios madrileños, aquellas que están protagonizadas por un «chulo» que en nada se parece al galán o al caballero del teatro áureo:

La comedia heroica de Rostand, por otra parte, no es otra cosa que una obra de capa y espada de la más buena cepa española [...] Es una comedia de capa y espada que ha podido escucharse en el modernizado Corral de la Pacheca, como si fuese obra legítima de cualquier resucitado, porque los actuales, con las excepciones que sabéis, no encuentran mejor ni más provechosas fuentes que las hazañas, hechos y gestos del chulo, ese “compadrito” madrileño [«Cyrano en casa de Lope»; 84-85]¹⁷⁹

¹⁷⁸ Sobre el compositor véase también el poema «Wagneriana», que contiene dos sonetos sobre *Lohengrín* y *Parsifal*, sendas óperas del genio alemán [*Poesías completas*, II: 963-964].

¹⁷⁹ Al final de la crónica, se transcribe el célebre poema «Cyrano en España», que, con motivo del estreno, le había encargado la revista *Vida Literaria*. El poema se publicó después en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905). Sobre el autor del *Cyrano* véase también «Rostand, o la felicidad», en cuyas páginas parece desprenderse que el éxito del dramaturgo francés depende, en buena medida, de las técnicas «teatrales» empleadas por este y de las campañas orquestadas a su favor: «Es un poeta elegante, delicado, bravo, sonoro, ágil, excelente rimador; y como teatral, como poeta de la escena, de primer orden. Nada más. ¡Y es mucho eso! No se burle de él la imbecilidad. No hay muchos como él. Pero hay otros que son más que él, y que no logran sus victorias porque no los lanzan los arregladores de fama y porque no hablan a la muchedumbre en el idioma de la muchedumbre. [...] Rostand defiende las tablas, la teatralidad, la vida de las máscaras» [*Opiniones*, 1990a: 189 y 193].

Pero quizá uno de los títulos más destacados del conjunto sea «La joven literatura», por lo que tiene de panorama sobre la situación de las letras españolas a principios del siglo XX. El artículo –fechado el 3 de marzo– comienza con una reseña del drama póstumo de Ángel Ganivet, *El escultor de su alma*, en el que, además de comentar «el pensamiento nuevo de España» encarnado en la obra, advierte Rubén «un sentido muy real de nuestra época, una información que va de Ibsen a Maeterlinck, de Tolstoi a Galdós: ninguna pedantería; una dulce sensibilidad que afecta disimularse tras un velo de ironía» [«La joven literatura»; 1998: 123]. Más importantes son las páginas que siguen sobre Jacinto Benavente, en quien reconoce que «ha llegado a ser en poco tiempo príncipe de su península artística, indudablemente exótica en la literatura del garbanzo» [124-125]. El poeta señala que el «mefistofélico» autor de *La comida de las fieras* (1898) «ha impuesto su lección objetiva de belleza a la generalidad desconcertada» [125]. No es extraño, en este sentido, que Rubén fije su atención, como ya hemos advertido en otra parte de esta tesis, en una obra que apenas ha merecido el interés de la crítica, *Teatro fantástico* (1892), texto fundacional del modernismo teatral en España y ejemplo vivo de un «teatro poético» a la manera simbolista [127]. El poeta no sólo apunta las fuentes de los textos, sino que intuye en ellos la posibilidad de un «teatro en libertad» –por completo ajeno a los moldes convencionales–, equiparable a otras experiencias renovadoras que tienen lugar en Europa. Coincide este artículo con la publicación del manifiesto del «Teatro artístico» de Benavente, en 1899, que Darío equipara con el *Théâtre Libre* de Antoine, aun cuando estas propuestas van más por los cauces del realismo que hacia una poética simbolista de la escena. Aunque se trata de una iniciativa muy loable, Rubén sabe que un «teatro de arte» es algo difícil de asumir por el público, acostumbrado durante largo tiempo a otro tipo de teatro:

Ahora trabaja Benavente por realizar en Madrid la labor de Antoine en París o la que defiende George Moore en Londres: la fundación de un teatro libre. Dudo mucho del éxito, aunque él me halagaría habiéndoseme hecho la honra de encargarme una pieza para ese teatro. Pero el público madrileño, Madrid, cuenta con muy reducido número de gentes que miren el arte como un fin, o que comprendan la obra artística fuera de las usuales convenciones. Cuando no existe ni el libro de arte, el teatro de arte es un sueño, o un probable fracaso [128].

En las páginas de *España contemporánea* se encuentran otras muchas referencias al teatro, en las que Darío vincula el arte dramático con la nueva estética simbolista y con la pretendida renovación teatral. En la crónica titulada «Alrededor del

teatro» –que está fechada el 4 de julio–, aprovecha el poeta uno de sus paseos por la ciudad para dar cuenta de la cartelera teatral madrileña. Aunque se destaca en ella la «chulapería triunfante, del dúo del mantón y el pantalón obscuro, el barrio bajo que se impone, con defensores que cuando alguien protesta de tanta vulgar exploración, sacan a cuento a Goya y al bastante asendereado don Ramón de la Cruz» [«Alrededor del teatro»; 228], no se le escapan a Darío los intentos de renovación teatral llevados a cabo junto a ese teatro que triunfa, y que representa entonces la situación de «las máscaras del teatro que fue en un tiempo el primero del mundo» [235], pero que ya no puede serlo:

No obstante, en estos últimos años ha habido loables tentativas de renovar el ambiente teatral, de sacar la atención del mundo de las chulapas y de los chulos. Se ha traducido algo moderno. Se ha hecho algo de Ibsen, *El enemigo del pueblo*; de Sudermann, *Magda*; de Lavedan, *El príncipe d'Aureac*; con el título de *El gran mundo*, entre las conocidas obras de Dumas, Sardou, Pailleron; y han osado en una plausible campaña los autores de algunos trabajos originales: Guimerá con su *María Rosa*; Dicenta con su *Juan José*; Benavente con su *Gente conocida*; Ruíz Contreras con *El pedestal* [228].

Muchas de las obras dramáticas aludidas se enmarcan dentro del teatro realista, crítico con los problemas sociales más acuciantes, y analítico en relación con la psicología de los personajes. Uno de los mayores representantes de este teatro es el dramaturgo noruego Henrik Ibsen, cuya concepción dramática tiene una repercusión importante sobre los modernistas españoles; de una parte, sus dramas de corte social, tal *Un enemigo del pueblo*, y de otra, las piezas que pertenecen a su segunda etapa, de carácter simbolista.¹⁸⁰ Benavente es quizás uno de los primeros en acercarse a las propuestas teatrales del dramaturgo en su artículo «Ibsen», publicado en *La España Moderna*, en 1892. Rubén también escribe sobre el autor en un capítulo de *Los raros*, donde declara su admiración hacia las más importantes creaciones de Ibsen, aquellas «obras que debían darle el imperio del drama moderno, y colocarlo al lado de Wagner, en la altura del arte y del pensamiento contemporáneos» [«Ibsen», *Los raros*; 1929: 226].

Otras formas artísticas relacionadas con el drama, y fundamentales para concebir una tipología del «teatro poético», son la danza y la pantomima, ésta última

¹⁸⁰ Sobre la recepción del dramaturgo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, véase Jesús Rubio Jiménez, «La recepción de Ibsen y otros dramaturgos nórdicos» [1982: 51-70]; y el importante trabajo de Marisa Siguan, «Ibsen en España», en *Historia del teatro español* [Huerta Calvo, dir., 2003: 2155-2175].

representada por los espectáculos circenses, en los que la expresión sin palabras se convierte en primera manifestación de teatralidad. Como su admirado Benavente, muestra Darío un interés especial por el mundo del circo. Estas palabras sobre su amigo el *clown* inglés Frank Brown destacan la irónica mescolanza de lo tragicómico y grotesco encarnado en él, así como las aptitudes necesarias para desempeñar este papel:

No he de dejar en el tintero mis buenas relaciones con un *clown* inglés que ha divertido a tres generaciones de argentinos. Ya se comprenderá que trato de Frank Brown. Los que le conocen fuera de la pista saben que ese payaso es un *gentleman*; y que un artista, o un hombre de letras, tiene mucho que conversar con él. Sabe su Shakespeare mejor que muchos hombres que escriben. Es grave y casi melancólico, como todos aquellos que tiene por misión hacer reír. Hay que tener en cuenta que el arte del *clown* confina, en lo grotesco y en lo funambulesco, con lo trágico del delirio, con el sueño y con las vaguedades y explosiones hilarantes de la alienación. Para manejar todo esto, se precisan una fuerte salud física y una vigorosa resistencia moral. Con Frank Brown hemos pasado repetidas horas, agradables y provechosas, y más de una vez ha aparecido su nombre en mis prosas y versos [*Autobiografía*, 1990b: 95]¹⁸¹.

La danza es otra de las manifestaciones artísticas que el poeta privilegia en sus textos. Darío comparte el espíritu dionisiaco de Nietzsche en *El origen de la tragedia*, «que mira en el baile la mayor manifestación de la libertad de la vida, como una acción enérgica y sublime» [«Miss Isadora Duncan», *Opiniones*; 1990a: 260]. La bailarina estadounidense Isadora Duncan es acaso la que mejor representa esa facultad de hacer «poesía y arte con la gracia de su cuerpo» [257], animada por su estilo de inspiración clásica, que se parece a las estatuas griegas puestas en movimiento. Una vez más, recuerda el poeta la expresión pantomímica: «Más entendámonos: la palabra danza no es propiamente aplicable a la representación de la Duncan. [...] Las [danzas] de Miss Duncan son más bien actos mimados, poemas de actitudes y de gestos, sin sujeción nada más que al ritmo personal, sin reglas propias fuera de lo que indica la naturaleza» [264-265]. Rubén no olvida que la bailarina se cuenta entre las primeras que introducen la música de los grandes compositores (Beethoven, Gluck, Chopin) como acompañamiento de sus danzas. La presencia musical se identifica aquí con el «ensueño», un término recurrente para los modernistas: «Ahora bien, la adorable yanqui ha agregado una nota que los antiguos griegos no conocieron: el ensueño. Imaginaos

¹⁸¹ El poema sobre el *clown* recuerda mucho los escritos de Benavente sobre el circo: «Frank Brown, como los Hanlon Lee, / sabe lo trágico de un paso / de payaso, y es, para mí, / un buen jinete de Pegaso. // Salta del circo hasta el Parnaso. / Banville le hubiera amado así. / Sabe lo trágico de un paso / Frank Brown como los Hanlon Lee. // El niño mira a su payaso / de la gran risa carmesí, / saltar del circo al cielo raso. / Frank Brown, como los Hanlon Lee, / sabe lo trágico de un paso» [*Poesías completas*, II: 978-979].

que realiza este prodigio: baila nocturnos de Chopin. Y no es ridículo. Os da el *clair-de-lune* con su cuerpo melodioso. Y oís cantar al ruiseñor, y hasta perdonáis los veinticinco francos de la butaca» [267-268].

Además de estas notas sobre la danza y la pantomima, el interés que muestra el poeta hacia el teatro de inspiración simbolista se hace notar de manera especial en la «Melancólica sinfonía» que, a modo de prólogo, se incluye al frente de *Teatro de ensueño* (1905), de Gregorio –y María– Martínez Sierra. El texto está plagado de referencias intertextuales (Shakespeare, Mallarmé, Laforgue, Banville..., también Benavente), que ponen de manifiesto el sentido ecléctico del modernismo. Rubén defiende una puesta en escena con «marionetas de *rêve*» –identificadas con las piezas fantásticas de Benavente–, y recurre al teatro de títeres y al mundo del circo, con nuevas referencias al arte de la pantomima, para conformar la idea de un teatro que integre la poesía, la pintura, la música y la danza:

Nosotros sabemos lo trágico del clown, lo lírico de una danzarina de cuerda, lo ideal del circo; el hechizo oculto de la pantomima. Siempre es la influencia de las máscaras la que nos hace recordar o prever una existencia aparte de lo que conocemos por nuestros sentidos actuales; de ahí proviene la revelación mallarmeana del arcano prestigio del ballet, ciertos aspectos de las fiestas galantes, el misterio del Gilles de Watteau, la incomparable magia gráfica del enigmático y prodigioso Aubrey Beardsley [Martínez Sierra, 1999: 140-141].

A la altura de 1905, cuando se publica *Cantos de vida y esperanza*, el poeta nicaragüense no sólo se considera el verdadero iniciador del Modernismo, sino que se presenta como uno de los máximos renovadores del idioma. La nueva estética había encontrado ya una progresiva aceptación en los círculos literarios y culturales, y la reflexión crítica sobre sus características y adscripciones era un hecho palpable. Así las cosas, Rubén Darío proclama a los cuatro vientos el éxito de los «nuevos moldes»:

El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado. Aunque respecto a técnica tuviese demasiado que decir en el país en donde la expresión poética está anquilosada a punto de que la momificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe [...] [«Prefacio» a *Cantos de vida y esperanza*, *Poesías completas*, II: 625]¹⁸²

¹⁸² Estas afirmaciones difícilmente pueden sostenerse si atendemos a los grandes libros que ven la luz por esas mismas fechas. Juan Ramón Jiménez –a quien le unía una especial amistad con el autor de *Prosas profanas*– había editado varios poemarios, entre los que destaca *Arias tristes* (1903); *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa –que firmó junto a Rubén la invitación dirigida al poeta de Moguer para que acudiera a Madrid– se publica en 1900; *Alma*, de Manuel Machado, se supone de 1902; y *Soledades*, de su hermano Antonio, aparece en 1903, entre otros.

Si sorprenden las declaraciones que acabamos de ver, no lo hacen menos estas otras, en las que Darío considera que los mayores renovadores del verso y de la rima son los libretistas del «teatro por horas»:

En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico*¹⁸³ y los libretistas del género chico? [625].

Podemos concluir con estas afirmaciones tan polémicas que, para el poeta nicaragüense, la renovación poética se está realizando sobre las tablas, aunque bien pudiera esconderse tras estas palabras la ironía del autor. Porque, aunque se aficionó Rubén por la zarzuela madrileña y otras formas del «género chico» desde su juventud –quizá porque en ellas intuyó una suerte de «teatro total» a lo Wagner–, esta circunstancia no invalida que pudiera oponerse, al mismo tiempo, a cierto tipo de teatro chulesco y verbenero, tan alejado en ocasiones de las finezas modernistas.

7.2. Juan Ramón Jiménez y su «teatro infinito»

El otro gran poeta del modernismo apenas se ocupó del arte dramático, y no solamente en su producción literaria –monopolizada por un alto concepto de la Poesía–, sino también en su obra crítica o en sus ensayos sobre literatura, en los que incluso llegó a manifestar cierto desdén hacia los géneros literarios. Es bien conocida, en este sentido, la superioridad artística que otorga Juan Ramón Jiménez a la «Poesía», hasta el punto de considerarla opuesta a la «Literatura». Si esta es «estado de cultura», aquélla es «estado de gracia, anterior y posterior a la cultura» [1975: 200].

Frente a la expresión poética como arte de creación –también lo es la danza–, la literatura se opone a ella porque es arte de mimesis –tal la pintura o la escultura–. El lugar que ocupa el teatro en este sistema jerárquico es, por tanto, inferior si lo comparamos con otras manifestaciones, aunque puede ser arte de creación si contiene

¹⁸³ La revista *Madrid Cómico* fue una de las publicaciones punteras del «género chico». Aunque fue plataforma de ataque contra el Modernismo, especialmente cuando la dirigió Leopoldo Alas «Clarín», después pasó a defender los presupuestos modernistas, cuando se hizo cargo de ella Jacinto Benavente, en 1898. Entre «los poetas del Madrid Cómico» se encuentran Antonio Palomero –*Gil Parrado*–, Vital Aza, Joaquín Dicenta, López Silva, Luis de Tapia, etc.

una abstracción de lo anecdótico, y acaso si los personajes que interpretan el drama desarrollan una vida superior¹⁸⁴. Sobre este particular, señala el poeta de Moguer:

Yo creo que las artes (y las ciencias también) se dividen en artes de creación y artes de copia. Las de creación son, por ejemplo, la danza, la poesía y la metafísica escritas, más arte la metafísica que ciencia; las de copia, la pintura, la escultura, la novela, por ejemplo. El teatro puede ser arte de creación, si es abstracto, de copia si es anecdótico [1981: 196].

En otra ocasión, con motivo de la entrevista que el periodista puertorriqueño Juan Manuel Bertoli Rangel dirige al poeta, Juan Ramón niega rotundamente que el teatro sea un arte de creación; más aún, le parece que es quizá «el arte menos creador que existe». Las razones que aduce para apoyar estas afirmaciones tan particulares recurren al viejo tópico del mundo como teatro, en el que unos y otros somos al tiempo actores y espectadores de la comedia de nuestra vida. Y en ese «teatro infinito», el poeta es un actor que interpreta como puede su papel en la lírica:

Bueno, para mí poesía es todo o, mejor dicho, la poesía está en todo; y, es claro, en todos los géneros literarios. Para mí, la vocación es la lírica en verso o en prosa, en sentimiento o en pensamiento.

[...] El teatro no lo he intentado nunca. Y me parece que el teatro es el arte menos creador que existe; porque la realidad que vivimos nos crea a nosotros como actores, ya que es el mayor teatro posible. Artes creadoras son, ante todo, la poesía, la música, la danza; artes de copia, la novela, la escultura y, sobre todo, el teatro, insisto. Todo el mundo es una mezcla de escenario y patio, y todos los hombres turnamos como actores o espectadores. Sí, yo soy un actor, y mi papel está en la lírica y tengo que cantar este asuntito que es nuestra vida. Me parece muy natural que yo no escriba teatro menor, porque estoy interpretando una obra cósmica de la que muchas veces soy apuntador. Toda mi esperanza está en que el destino me dé una buena obra, es decir, que se decida a espresarme todo lo que yo puedo ya comprender.

Sí, amigo Juan Bertoli Rangel; yo, poeta limitado, interpreto un teatro infinito. [1961: 248]¹⁸⁵.

Aunque la Poesía es un mundo autónomo y diferente para el autor de *Eternidades*, y aunque su pose intelectual se corresponda con la imagen del creador encerrado en la torre de marfil, Juan Ramón mantuvo estrechas relaciones con los escritores contemporáneos, desde su llegada a Madrid en 1900. Es un hecho que el

¹⁸⁴ A este respecto, dice Juan Ramón: «La novela, el teatro o el cuento de tipo estrictamente realista, sea el que sea su estilo literario, me interesa muy poco si las personas son vulgares, como no me interesa el relato de un periódico sobre personas y hechos corrientes. Para que me interesen es necesario que los personajes, o el personaje central al menos, tengan vida superior. En último caso, pueden interesarme los personajes vulgares sólo por la relación que puede tener el héroe con ellos» [1981: 60-61].

¹⁸⁵ Juan Ramón responde a la pregunta «¿Ha ensayado usted seriamente otros géneros aparte de la poesía?». Respetamos, claro está, la ortografía del poeta en todas las citas que recogemos de sus libros.

poeta participó con ellos, si acaso en sus inicios modernistas, de las mismas inquietudes artísticas y literarias. Rubén Darío fue uno de los mayores referentes poéticos del joven moguereno, y fue también su mentor en los círculos literarios de la capital; no en vano firmó con Francisco Villaespesa la invitación para que acudiera con ellos a «luchar por el modernismo». Su amistad con el poeta de *Prosas profanas* se afirma en las cartas que se escribieron en ese momento, donde un Juan Ramón convaleciente le pide a Rubén una guía de lecturas modernistas, curiosamente teatrales:

Un favor: ¿Quiere usted decirme en sus cartas qué libros –las joyas sólo– se publican ahí, que deban ser leídos? Yo veo *Vers et prose*, *Mercure [de France]* y otras revistas – con sus catálogos–; pero sufro desilusiones. Se trata de «lo fundamental», de cosas como la interpretación de *Macbeth* de Maurice Maeterlinck, como la *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal, como el *Saint Sébastien* de D'Annunzio –que he encargado– [1962b: 42-43].

Las publicaciones y las piezas señaladas comparten el mismo espíritu decadente y la misma estética finisecular, en consonancia con los intentos renovadores más importantes de la escena europea. Las lecturas del joven poeta están en la línea de un teatro que quiere imponer una nueva concepción dramática, de inspiración simbolista. Es este un teatro en el que –siguiendo a Maeterlinck– se adopta un nuevo significado del drama, caracterizado por el misterio, la sugestión, la capacidad de producir sensaciones o el ensueño evocador. Juan Ramón utiliza el sentido de estos términos en su reseña de *El libro mudo* –autobiografía en prosa poética de Ramón Gómez de la Serna–, donde se lanza una crítica contra quienes rechazan la estética de «sombras interiores» propia de los autores simbolistas:

Algo absurdo, delirante y descontentadizo hay en las creaciones de usted. Son como un crepúsculo subterráneo, o visto desde una cárcel, algo de luz sombría que surjera de pronto a la luz abierta, en una aspiración inestinguible. Ibsen y Maeterlinck hicieron esto, arrojaron al mundo de fuera difusas sombras interiores, que erraron antes, libremente, como en unos felices Campos Elíseos, por los parques y las montañas de sus corazones y de sus cerebros; por eso sus obras parecen a muchos pedestres charlatanes falsas y monstruosas... La pureza, la bondad, el amor, ¿qué son, al fin y al cabo, sino delirios de poetas silenciosos? [1962b: 70]¹⁸⁶.

Un recorrido a través de su epistolario permite comprobar al menos el mínimo interés del poeta hacia los espectáculos de la cartelera madrileña, alentado en buena

¹⁸⁶ Luego recogida al final de *El libro mudo (Secretos)* de Ramón Gómez de la Serna.

medida por sus amigos Gregorio y María Martínez Sierra.¹⁸⁷ Juan Ramón acude con ellos a los estrenos, e incluso asiste a los ensayos previos a las representaciones; así se desprende de una carta dirigida a su madre en 1913, similar a otras tantas, donde se deja ver la vida ajetreada que lleva en Madrid, tan ajena a su deseo de no salir de casa y a la necesidad de una vida ascética y relajada:

Desde el martes pienso hacer mi vida normal (el lunes es el estreno de Gregorio en la Princesa, y todos estos días estamos de ensayo). Anteayer estrenó también Gregorio en la Eslava; la obra no era de gran mérito, pero tuvo el éxito que él se proponía. Yo estuve con María en un palco oculto y después fuimos a celebrar el triunfo a un «restaurant» [...] Mañana (lunes) comeré yo con María y Gregorio antes del estreno, a fin de irme luego con ella al teatro, pues Gregorio tendrá que salir antes para ultimarlo todo. La obra que mañana se estrena es preciosa y tendrá un gran éxito; el ensayo general de ayer fue admirable. Ya mandaré el libro para que ustedes lo lean. Esta tarde voy también al ensayo de la nueva obra de Marquina *Por los pecados del rey* [1962b: 150].

Vemos que, a pesar de no ser el teatro una de sus prioridades, Juan Ramón está al tanto de los estrenos y conoce, de primera mano, el mundillo de la farándula. Tanto es así, que en una carta dirigida a María Matos, se permite recomendarle una obra que acaba de ver en el teatro de María Guerrero, interpretada por Margarita Xirgu: «Vaya a ver *Elektra* a la Princesa; la obra es admirable (a pesar de lo que pierde traducida), y la Xirgu está imponente. (No así en otras cosas.) A mí me ha causado una emoción inolvidable» [1962b: 134].

Como hemos visto, son muchas las representaciones a las que pudo asistir nuestro poeta en Madrid, y muchas también las obras teatrales impresas que pudo leer. En este sentido, contamos con unas interesantes reflexiones sobre la lectura personal de la obra teatral y la puesta en escena imaginaria que formula el lector, de acuerdo con su nivel de formación y su experiencia vital. Se apuntan aquí los términos de una encendida polémica en los ambientes teatrales de las primeras décadas del siglo XX, acerca de las diferencias entre la lectura individual y la representación pública de una obra de teatro. Y es que muchas propuestas renovadoras se quedaron sólo en «teatro para lectura», ya fuera por las dificultades escenográficas que no quisieron superar los empresarios –salvo en contadas excepciones– o por el nivel de recepción del público.

¹⁸⁷ Su amistad con los Martínez Sierra determina que unos poemas de Juan Ramón –luego recogidos en un «Apéndice» de *Pastorales* (1911)–, vayan al frente de las piezas que conforman *Teatro de ensueño* (1905) como «ilustraciones líricas». Asimismo, Juan Ramón, trasunto del poeta, es personaje de *Saltimbanquis*, donde se le atribuye la autoría de una pantomima. Sobre las relaciones del matrimonio con el poeta, véase el conjunto de cartas publicadas por Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* [1961].

En todo caso, Juan Ramón parece recomendar en estas líneas que la representación es acaso un paso necesario para completar nuestra lectura, permitiendo así una idea total del espectáculo:

Cuando leemos una obra teatral, nos imaginamos, cada uno a nuestra manera, sus personajes. Y es claro que cada uno de nosotros tendrá una idea distinta de esos personajes, con arreglo a nuestra fantasía; viajes, sueños, cultura y cultivo jenerales.

De modo que, si vamos a ver la obra de teatro, nunca debemos esperar que la representación de los actores coincida con la nuestra imaginada. Al contrario, debemos esperar que sea la suya, que sea orijinal y sorprendente.

Y aun siéndolo y gustándonos la de ellos, nuestra representación continuará siendo la misma, aunque más acrisolada [1961: 313].

Tenemos que preguntarnos, finalmente, cuáles son los referentes teatrales que defendió el poeta en sus escritos, aun cuando, como ya se ha señalado, el teatro recibiera de su parte una consideración menor. Conociendo la personalidad de Juan Ramón, no sorprende que muchos de sus juicios literarios estén sometidos a un nivel de exigencia mayor que en otros casos. No hemos encontrado muchas opiniones acerca de los dramaturgos de entonces; si acaso, pequeñas notas que muestran el aguzado ingenio de quien se permite la crítica incisiva, o apuntes de un famoso curso sobre el modernismo en 1953. En ellos se ataca el teatro falsamente popular de los hermanos Quintero, así como el teatro filosófico de Unamuno –comparado con el ingenio de T. S. Eliot–, y se defiende el espíritu dramático de García Lorca. Veamos estos ejemplos de sus clases, recogidos del libro editado por Ricardo Gullón, que pueden darnos una idea de sus impresiones teatrales:

–Sobre el teatro popular de los hermanos Quintero: «Los Quintero, arte popular artificial. Comedia Quinteros, ristra de chistes seguidos. *El patio*, macetitas, etc» [1962a: 91-92].

–Sobre métrica: «En el teatro divierte más el consonante. Es lo mismo que la música moderna» [132].

–Sobre Unamuno, comparado con Eliot: «Teatro peca de predicación. (El teatro no se hace para discutir filosofía). Eliot: *Cocktail party*, *Family reunion*, salvados por extraordinario ingenio. En las obras de Calderón nunca el público de Lope» [138].

–Sobre García Lorca: «Lorca, su teatro en prosa: *Bodas de sangre*, lo mejor de él. No siendo [si no es] dramático él mismo, su poesía no tiene fuerza dramática» [158].

Si estas notas tomadas a vuelapluma son interesantes, no podemos cerrar estas líneas sin recordar también su opinión sobre los dos grandes renovadores de la escena

española del siglo XX: Valle-Inclán y García Lorca. Acabamos de ver que la obra de Lorca preferida por el poeta de Moguer es *Bodas de sangre*, quizá porque, como señala en una carta dirigida a José Luis Cano, se trata de una obra capaz de emocionar al público por su fuerza dramática: «Federico García Lorca es poeta para todos, por emanación, en su teatro, porque en su teatro, y ése es su acierto, tiene “eso” que llega a todos sin necesidad de ser discernido, una emoción confusa, un movimiento, repito, que palpita y hace palpar» [1992: 304]¹⁸⁸.

Por su parte, su admiración hacia el autor gallego está fuera de toda duda, especialmente si tenemos en cuenta la carta donde le agradece el envío de *Divinas palabras*. Frente a quienes ya entonces negaron la teatralidad de sus obras, no muestra reparos al afirmar que es «la única obra *teatral* que se ha escrito en español, desde las mejores –*Romance de lobos*– de usted mismo». Tanto es así, que el poeta se permitió enviar un ejemplar de la obra al «Abbey Theatre» de Dublín –sede del Movimiento Dramático Irlandés, que había sido fundado por Yeats, en 1898–, para que la incluyeran en su repertorio, aunque la pieza nunca se representara allí. Juan Ramón equipara la «tragicomedia» de Valle con las primeras obras del propio Yeats, de Synge, de Lady Gregory, que se propusieron la creación de un teatro nacional irlandés –remedio de temas, mitos y leyendas locales–, para renovar el teatro poético contemporáneo. Promete volver a escribir a Valle para indicarle las posibilidades teatrales que ha imaginado en su lectura personal de la obra. No nos resistimos a transcribir la carta completa:

Madrid, 2 de julio de 1920.

Sr. D. Ramón del Valle-Inclán
Madrid

Mi querido amigo:

Muchas gracias por el ejemplar de *Divinas palabras* que ha tenido usted la bondad de enviarme. Estoy volviendo a leer la maravillosa tragicomedia, una de las obras de usted que más me gustan y, desde luego, por su revuelta fuerza de invención, por su multiforme pasión interna, por sus colores, por su lenguaje y estilo, sintéticos de la jerga total española –de todas las Españas–, la única obra *teatral* que se ha escrito en español, desde las mejores –*Romance de lobos*– de usted mismo.

¹⁸⁸ Juan Guerrero Ruiz recoge las palabras de una entrevista del poeta con Luis Rosales (28-IV-1934), en la que JRJ no ve con buenos ojos que Lorca se aparte de la poesía para dedicarse al teatro: «Yo me alegro mucho –dice Juan Ramón– de que publique estos libros [se refiere a *Poemas de Nueva York* y *Odas*], porque con sus empresas teatrales desde hace dos años parecía que estaba disperso y alejado de la poesía, temiendo que ahora, al formar la Compañía que se anuncia para volver con ella a América, continuara lo mismo» [1998, II: 228].

He enviado un ejemplar de *Divinas palabras* a Lennox Robinson, uno de los directores del Abbey Theatre de Dublín, donde, como usted sabe, dan sus representaciones normales los famosos y esquisitos *irish players*. El otro día le decía yo a nuestro Alfonso Reyes que cómo se parecían algunas cosas de usted, esta hermosísima farsa en especial, a ciertas primeras obras –Yeats, Synge, Lady Gregory– del teatro irlandés moderno; lo que es lógico, al fin y al cabo, siendo usted gallego, celta, y siendo usted usted. Creo que si allí pudiesen leerla en español –porque traducir esta espléndida lengua de usted es imposible, naturalmente–, les gustaría de veras *Divinas palabras* y la incluirían en su repertorio, al lado, por ejemplo, de *In the shadow of the Glen* o *The well of the Saints*, del gran Synge.

Cuando vea a usted, he de hablarle de muchas posibilidades teatrales en que me ha hecho pensar su mágica tragicomedia.

Otra vez gracias y la enhorabuena más entusiasta de su amigo,

Juan Ramón Jiménez.
[1962b: 230-231]¹⁸⁹

7.3. El contexto de la poesía modernista: Salvador Rueda

Analizamos, a continuación, las opiniones teatrales de uno de los autores más destacados de la llamada poesía «premodernista», a quien Juan Ramón Jiménez definió como «el colorista nacional». A Salvador Rueda (1857-1933) lo conocemos sobre todo por sus versos –*Cantos de la vendimia* (1891), *En tropel* (1892)–, y acaso por un interesante tratado sobre métrica, *El ritmo* (1894), que reclama la urgente renovación de metros y estrofas en la poesía española. Aunque su producción literaria es casi exclusivamente poética, Rueda se dedicó también a la novela –una de ellas, con el sugerente título de *El poema escénico*–, y al teatro, para el que escribió varias piezas, entre las que destaca *La musa*, idilio en tres actos y en prosa, estrenado en Buenos Aires en 1901 –y, un año después, en La Coruña y Madrid–, a cargo de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.¹⁹⁰

A pesar de sus tanteos dramáticos, no parece ser el teatro uno de los géneros preferidos por el poeta, pues se trata incluso de una forma de diversión que no frecuenta con asiduidad. Es lo que se deduce de una carta dirigida a su amigo malagueño Narciso Díaz de Escovar en 1890, donde señala Rueda: «Como yo no uso del teatro y soy tan

¹⁸⁹ Juan Guerrero refiere unas palabras de Juan Ramón sobre Valle (30-VIII-1931): «Habla de Valle-Inclán, cuyos versos le parecen muy malos, y dice que de don Ramón sólo quedarán algunas obras como *Romance de lobos*, *Divinas palabras*, *Los cuernos de don Friolera*, *Luces de bohemia*..., pero las *Sonatas* y lo demás cree que no, pues no hay ya quien lo lea.» [1998, I: 334].

¹⁹⁰ Además de *La musa* (1903), Rueda escribió varias piezas teatrales, a saber: *Luz*, comedia en tres actos, que se publicó por entregas nada menos que en *Helios* (1904); *La guitarra* (1907); y *El poema de los ojos* (1908); entre otras.

retraído y solitario, no conozco a más cómico que a Sánchez de León» [1996: 71-72]¹⁹¹. En este sentido, no manifiesta tampoco especial predilección por el género cómico, que se ha convertido entonces en la fórmula teatral que más triunfa sobre los escenarios madrileños. Frente a la «gracia natural» de un andalucismo tópico –malagueño–, se permite Rueda dudar de la «gracia madrileña», que «cuando no lleva nada de Quevedo en las venas, [...] recurre a la contorsión del retruécano, a las muecas de la risa, [...] y a ensartar, al hilo de la oración, las cien mil futezas [sic], y las mil vaciedades y las mil muletillas de que está sembrada la conversación de bajo vuelo.» El poeta estima el humorismo en la literatura, pero no está dispuesto a admitir la gracia basada en el insulto:

En Madrid, dentro del género cómico, se sirve muchas veces gato por liebre: yo abrigo muchas dudas acerca de la gracia madrileña, duda, que acaso exponga a su tiempo, en algún largo estudio; la chacota, la difamación, el alfilerazo, y hasta la desvergüenza, se dan aquí, con harta frecuencia, por la propia esencia de la gracia. Esto no quiere decir que no haya algunos escritores que la tengan [2004: 125-126]¹⁹².

Con todo, Rueda prologa una de las obras punteras del modernismo teatral en España: *Diálogos fantásticos* (1899), de Gregorio Martínez Sierra. El poeta lo hace representante de un «estilo perlino», que interioriza los anhelos y las ensoñaciones, dando lugar a un carácter «repleto de *espíritu*, por decirlo así; [...] un compuesto de muchos tonos, de muchas variaciones de ellos, y juntos, como una trama de misteriosa idealidad, rodean de un modo discretísimo la perla, de igual modo que un estilo lleno de matices delicados y suaves envuelve a la idea» [Martínez Sierra, 1899: 14]. Lo que más le atrae a Rueda de estos tanteos dramáticos es que se trata más de un ejercicio intelectual que sensitivo, aunque en el caso de Martínez Sierra,

a veces, en determinados fragmentos, todo su cuerpo es lira, pero una lira suave, de sonidos melodiosos y halagadores, en los cuales vienen enredadas ideas profundas, pensamientos sagaces de una inteligencia que sabe ver la armonía total de la naturaleza y que él concreta en símbolos de sentido real y justo; parece que fantasea ilógicamente, pero no es así, porque basa en firme, percibiendo clara la vida. Sus medios de expresión son seres imaginarios a veces, como ninfas, musas, diosas; otras veces da voz a cosas

¹⁹¹. Narciso Díaz de Escovar (1860-1935), poeta, dramaturgo e investigador malagueño, fue buen amigo de Rueda. Participó en la vida política de su ciudad, fundó la Academia de Declamación, Música y Buenas Letras de Málaga, en 1887, participó en las revistas más importantes de la época, y escribió, junto a Fco. de P. Lasso de la Vega, una *Historia del teatro español*, en 1924. Por su parte, Sánchez de León (1850-1915) fue un escritor y actor malagueño, que colaboró en las publicaciones teatrales de la época y llegó a actuar en los teatros de la Zarzuela, Español –bajo la dirección de Antonio Vico– y de la Comedia, en Madrid.

¹⁹² Carta de Rueda a Ramón A. Urbano, publicada en *La Unión Mercantil* de Málaga (19-VI-1894).

distintas y habla la naturaleza, en flores, olas, lagos, nubes, pero esos diálogos abstractos tienen una realidad concreta en el fondo y su enseñanza va directa todos los órdenes de la vida humana [17].

No podemos cerrar estas líneas sin recordar otra misiva dirigida a Díaz de Escovar, a propósito del éxito cosechado por *La Musa*, en la que muestra Rueda un interés mayor por el arte de Talía. La carta está fechada en 1902, cuando no han aparecido todavía los dramas de Eduardo Marquina, que consagran el modelo «oficial» del «teatro poético» en verso. Es, por este motivo, interesante que el poeta se haya propuesto introducir la poesía en el teatro sin utilizar los cauces de la versificación, pues así se demuestra que no en todos los casos se identificó al «teatro poético» con las formas métricas: «Te agradezco tus cariños, que son los de siempre; el más franco de los éxitos he tenido el gusto que sea el de *La Musa*; es la poesía lírica en el drama... aunque sin versos» [Rueda, 1996: 91].

7.4. Miguel de Unamuno: del «teatro de ideas» al «teatro desnudo»

La relación de Miguel de Unamuno (1864-1936) con el teatro no fue temprana, pero fue una relación intensa, determinada por sucesivos fracasos de público y de crítica, cuando no por dificultades para estrenar sus obras. A excepción de las noticias que tenemos sobre su primera tentativa dramática –un sainete costumbrista, *El Custión de Galabasa* (1880)–, sus primeras piezas se localizan en los últimos años del siglo –*La Esfinge* (1897), *La venda* (1899)–, aunque la primera de ellas no consigue ver su estreno hasta 1909. A partir de esa fecha, Unamuno escribe otras obras que van conformando su personalidad dramática y su teoría teatral. Esta etapa decisiva culmina con *Fedra* (1918), una «tragedia desnuda», a la que se añaden unas palabras que el autor leyó antes de su representación en el Ateneo de Madrid, en 1925, donde expone a las claras su concepto del «teatro poético». Desde entonces, su producción teatral está marcada, aún más si cabe, por el carácter filosófico que había tenido desde el principio. El escritor traslada sus preocupaciones más hondas a todas las creaciones literarias que ensaya, y, aunque el éxito no sea el mismo en todos los casos, en su dedicación a la poesía, al teatro, a la novela o al ensayo subyace una idea integradora y no delimitada de los géneros.¹⁹³

¹⁹³ Para el estudio del teatro de Unamuno en su conjunto, véase el «Prólogo» de Andrés González Blanco a *Teatro completo* [1959]; Iris M. Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia* [1963]; y Andrés Franco, *El teatro de Unamuno* [1971].

Si nos atenemos al ámbito teatral, la intención del autor está relacionada con la proyección escénica de sus inquietudes filosóficas, que sobre las tablas pueden alcanzar mayor significación, puesto que son representadas de forma visible e inmediata. El diálogo a la manera clásica –o el «monodiálogo», como lo define después– es quizá la mejor forma de plantear estas cuestiones, tal y como lo entiende Unamuno: «La forma de diálogo me permite mezclar con inducciones científicas fantasías poéticas» [*apud* Benítez, 1949: 294]¹⁹⁴. Como señala José Paulino Ayuso, «si Unamuno se dedica al teatro casi forzosamente, es porque el teatro realiza (como espectáculo-exteriorización) lo que la persona es (por esencia, interior y constitutivamente). Y el teatro permite u obliga a ser, a la vez, ficción y realidad, actor y personaje, apariencia y ocultamiento, yo y otro, de manera privilegiada» [1988: 15].

Su «teatro de ideas» no siempre contó con el beneplácito del público y de la crítica, aunque sus referentes sean el teatro clásico –sobre todo, los autos sacramentales–, y los dramas de Ibsen. El autor ya defiende esta práctica dramática en el artículo «Teatro de teatro», fechado en 1899:

Ahora han dado en decir que el teatro de ideas no es para nuestro pueblo, y en oponerle el de sentimientos. ¡Como si el sentimiento pudiese exteriorizarse de otro modo que por ideas! Lo que hay es que en gran parte de nuestro público –no digo de nuestro pueblo, que es otra cosa– repugna los que llamaría sentimientos intelectuales, porque ni siente la inteligencia ni entiende el sentimiento. No tiene más que instintos. [...] El teatro de ideas tiene tradición, y por cierto muy gloriosa en España. Por eso es de desear que se luche y combata por introducir aquí el teatro extranjero de ideas, el noruego, verbigracia, no para que se neutralice entre nosotros precisamente, sino para que despierte fondos de nuestra tradición dramática dormidos hoy en inconciencia [1966, VII: 694-695].

Unamuno parece resignarse, pero no rechaza del todo el afán de llegar a un número limitado de lectores, si no de espectadores. En la carta que escribe a Pedro Jiménez Ilundain –autor de una crítica de *La esfinge*, el primer drama unamuniano– ya había apuntado el escritor las claves de su intención dramática:

[...] no aspiro al éxito teatral si para conseguirlo he de sacrificarlo a mi juicio insacrificable. Me importa poco que no lo entiendan. No me atrae tanto el provecho. Con una docena de lectores atentos me basta. Más que hacer dramas para el público, quiero hacer público para los dramas. La representación servirá de anuncio al libro, o sea al drama impreso [*apud* Benítez, 1949: 292].

* * *

¹⁹⁴ «Carta de Unamuno a Pedro Jiménez Ilundain» [24-V-1899].

Los que han estudiado la vida y la obra de Unamuno saben de su escasa afición por el arte de Talía. Sabido es también que no gustaba de ir al teatro porque prefería la lectura de las obras a su representación escénica. Su actitud dista mucho, por tanto, de aceptar la proyección espectacular de la obra dramática. Su producción teatral se alterna con los escritos sobre arte dramático; veamos algunos de ellos, en los que, de una forma u otra, se va construyendo la teoría teatral de Unamuno y sus ideas sobre lo que debe ser un verdadero «teatro poético»¹⁹⁵.

Uno de sus primeros ensayos importantes sobre el arte dramático es «La regeneración del teatro español», publicado en *La España Moderna*, en 1896, que participa de las ideas regeneracionistas sobre el arte, la cultura y la sociedad, vigentes en la última década del siglo XIX. La visión que aquí se ofrece del teatro es, por tanto, la de un arte en crisis, sobre todo si se compara con otros países europeos, de tal modo que se propone una «regeneración» para solucionar los males de la escena española [Rubio Jiménez, 1982: 183-189].

Para el escritor, los problemas del teatro español se deben a la distancia entre los dramaturgos y el pueblo, que no es lo mismo que el público, identificado con la clase burguesa y sus convenciones. No pierde la ocasión de criticar muy duramente a ese mismo público que acude a los teatros complaciente y complacido:

Ni el dramaturgo es poeta, verdadero poeta en el rigor íntimo de su sentido, ni el público es apenas pueblo como lo era en los gloriosos tiempos en que el divino Lope hablaba a los mosqueteros en necio para darles gusto. [...]

Porque el público no es sino parte del pueblo y la más artificiosa de él, apenas es pueblo; el público no representa a la totalidad, no es representativo ni mucho menos. Como se habla del público de los estrenos puede hablarse del de los teatros, no mucho más numeroso, y del público de cada teatro en la corte. Tal diferenciación es raíz de todo mal en arte. El público se forma como el autor en el teatro mismo y va a ver lo teatral; es la quinta esencia del espíritu de rutina y de convención hipócrita. Va al teatro a hacer la cocción y ver caras bonitas, a reírse y olvidar luego aquello de que se rió; todo latigazo moral le corta los horrores de la digestión [896-897].

De la misma forma, el teatro popular no tiene por qué identificarse con el teatro nacional, en tanto que «el pueblo es en esencia cosmopolita, y lo nacional, cuando más, forma de lo popular, forma representativa de caracteres diferenciales, individuales»

¹⁹⁵ Para las ideas dramáticas de Unamuno, véase Ramón Pérez de Ayala, «Ideas de Unamuno sobre el teatro», *El Sol* (3 y 10-III-1918), luego recogido en *Las máscaras* [Franco, 1971: 259-284]; Francisco García Pavón, «Unamuno ante el teatro y el cine», [1971: 227-237]; y Lucile C. Charlebois, *El teatro de la generación de 1898: una síntesis* [1985: 66-78].

[904]. Estas reflexiones están vinculadas a las ideas de Unamuno sobre el teatro español del siglo XVII, y, muy especialmente, sobre Calderón y Lope de Vega, que representan dos concepciones teatrales opuestas desde la óptica del escritor. Si en Lope –como en Cervantes– se impone lo popular, esto es, el teatro que Unamuno reivindica, en Calderón se impone una visión nacionalista y conservadora, que enlaza con los públicos burgueses y con una historia de altos vuelos: «En Calderón lo nacional domina a lo popular y aun lo ahoga, la conciencia refleja a la espontánea; simboliza a su casta, no como Lope en su contenido todo, sino más bien en sus caracteres diferenciales; el yo reflejo colectivo sofoca mucho al pueblo espontáneo. Lope, como Cervantes, es ciudadano del mundo» [894]. Más adelante, la misma visión anticalderoniana a favor de Lope: «El héroe popular de nuestro teatro es Lope, el nacional, Calderón; aquél más rico, más espontáneo y más inorganizado; éste más pobre, más reflejo y más preciso» [904-905]¹⁹⁶.

La dimensión «sociológica» que acogen estas páginas no sólo está en consonancia con el espíritu regeneracionista del que hablábamos antes, sino que responde a las ideas socialistas del autor y a su visión sobre la función social del arte.¹⁹⁷ No está lejos de estos planteamientos su defensa de la «intrahistoria» y la búsqueda de la identidad nacional en el pueblo. Es por eso que sus reivindicaciones sociales en materia teatral determinan también un reconocimiento del «género chico» frente al teatro burgués:

Con sus defectos y todo, el género chico es lo que queda de más vivo y más real, y en los sainetes es donde se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro teatro glorioso. El género grande vive divorciado del pueblo, sin penetrar en su vida

¹⁹⁶ Las mismas ideas sobre Calderón como «símbolo de raza» y ejemplo de «casticismo», en el sentido más peyorativo del término, aparecieron en «El espíritu castellano», el tercer ensayo de *En torno al casticismo* (1895). Sobre la consideración de los clásicos por parte de Unamuno y otros compañeros de generación, véase Javier Huerta Calvo [2001: 187-200].

¹⁹⁷ Véase «Función social del arte» [1896]: «Ver en el arte no más que un instrumento de diversión y pasatiempo, o, cuando más, un beleño que nos haga olvidar nuestras penas, un calmante, un opio tal ve, es ver en él algo, pero es ver bien poco todavía. Sí, el arte debe obrar como calmante, como sedativo, hasta como narcótico a las veces, más también cual excitante e irritante. // La verdadera función del arte es una función educadora. La ciencia instruye, el arte es el que educa, y la instrucción misma de aquél se convierte en educadora, así que la ciencia toma carne y vida artística. [...] Y el trabajo más importante del arte es el despertar nuestra fantasía, el de servirla de pábulo y de excitante a la vez, de combustible, de chispa y de sople todo en uno. Hacer que el hombre *simpatice* de verdad con sus semejantes, sufra con el que sufre, y se indigne con el que se indigna justa y humanamente, tal es la más noble función del arte.» [*Obras completas*, IX: 688-689]. Unamuno pone como ejemplo del teatro futuro *Los tejedores*, de Hauptmann, la historia de una revolución obrera en Silesia. En consonancia con esta obra, la redacción de este ensayo coincide con el auge del drama social en España: *Juan José*, de Joaquín Dicenta, es de 1895; y *Terra baixa*, de Àngel Guimerà, un drama social de ambiente rural, se estrenó en Madrid, en 1896, traducida por José Echegaray.

dramática, atento a esas casuísticas del adulterio que aquí a nadie interesan de veras y que son de torpe importación [896].

Una vez que se han analizado los problemas de la escena española de la época, Unamuno se propone apuntar posibles soluciones. Teniendo en cuenta que «al teatro, que languidece por querer nutrirse de sustancia propia, no le queda otra salvación que bajar de las tablas y volver al pueblo», sus recomendaciones admiten que, además de recuperar nuestro teatro clásico, se incluyan también las tendencias renovadoras de la dramaturgia europea, con Ibsen a la cabeza. Con todo, una y otra vía de «regeneración» escénica deben buscar siempre la esencia «popularista»:

Predican algunos la vuelta a nuestros clásicos castizos y un repaso más de nuestro teatro; otros, el estudio hondo de las tendencias modernas en la literatura dramática; los juiciosos, y en esto lo son casi todos, una y otra cosa a la vez. Por un lado, Ibsen; por otro, Calderón; lo sensato, juntarlos.

[...] necesario revivir la vida de nuestro teatro, y no menos necesario abrir el pecho a lo moderno; pero lo esencial es zahondar en el popularismo actual, no nacional sólo, internacional sobre todo, cosmopolita. Hay que chapuzarse en pueblo, plasma germinativo, raíz de la continuidad humana en espacio y tiempo, sustancia que nos une con nuestros remotos antepasados y nuestros lejanos contemporáneos, fuente de toda fuerza [898].

Las ideas de Unamuno sobre la función del arte en la sociedad, así como el corolario socialista y anarquista del que participa, le alejan de un teatro entendido como integración y síntesis de diversas manifestaciones artísticas, y, con más motivo, de *l'art pour l'art* como divisa estética. Por este motivo, el teatro no puede olvidar que su función es, ante todo, educadora y docente:

¿Será preciso acaso repetir una vez más que todo arte, como toda realidad, es docente, que todo argumento si es vivo y real es tesis por ser tesis la realidad viva misma? Si la obra genial no envejece, es por ser, como la realidad viva, eternamente docente y educadora siempre. El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él... [901].

La visión que resulta de las ideas de Unamuno sobre el teatro popular no queda definida en nada. Después de teorizar sobre el popularismo, afirma que la causa última de un fracaso teatral de ese tipo la tienen los empresarios –«el microbio del arte dramático»– y el público que les paga. No es extraño, por tanto, que sus propuestas no queden más que en la utopía sobre un teatro futuro, que para el autor «será lo que fue al nacer, religioso» [910].

Para Unamuno son dos cosas bien distintas el drama entendido en sentido literario y su representación espectacular. Si la puesta en escena privilegia el sentido de la vista, que se distrae con los detalles escenográficos más insignificantes, la obra literaria bien interpretada debe centrar toda su atención en la palabra. En varios artículos se oponen estas dos concepciones de la obra dramática, entendida como arte literario o como espectáculo relacionado con otras formas de expresión artística –la pantomima, el cinematógrafo–, muy duramente criticadas por el escritor. Uno de los textos más representativos es «De vuelta del teatro. Impresiones de espectáculo», publicado en *El Imparcial*, el 3 de marzo de 1913, donde se plantean los términos de encendida polémica, que se prologa durante mucho tiempo. Unamuno acude al teatro, «rompiendo un viejo hábito de no salir de casa por la noche» –y, mucho menos, si es para ver teatro, podríamos añadir–, movido por el reclamo de ver al actor Tallaví y de analizar el comportamiento del público:

Miles de veces se ha establecido por críticos y revisteros la diferencia entre el espectáculo, que principalmente se ve, y el drama como obra de arte literario, que principalmente se oye. Y otras tantas veces se ha dicho que el espectáculo amenaza ahogar al drama. Pero como quiera que el drama es siempre espectáculo, pues hasta quien lo lee a solas se imagina y ve interiormente la acción, vale más llamar a lo malo del espectáculo, a lo que en él se sobrepone al drama –y se le sobrepone porque le es pegadizo y externo–, pantomima. [1966, VII: 702]

Los elementos «espectaculares» que menos interesan al autor se identifican con el arte de la pantomima y, por extensión, con el cinematógrafo. A pesar de ser una práctica escénica fundamental para entender la poética simbolista, y aun cuando la pantomima tiene sus orígenes en el mimo griego, Unamuno parece cerrar los ojos a una de las formas de expresión más vinculadas al teatro desde la Antigüedad. Incluso se permite identificar la interpretación en clave pantomímica con la facultad de representar lo patológico en escena; a eso se debe su decisión de no provocar la muerte de Fedra –la protagonista de su tragedia homónima– sobre las tablas, para evitar que esta se produzca a los ojos de los espectadores.

Asimismo, en su empeño por desprestigiar la expresión sin palabras de acciones o sentimientos, rechaza el melodrama, la ópera y las formas que propenden a la caricatura o al teatro de guiñol. Aunque gran admirador de la tragedia y la comedia griegas, el autor parece no comprender el valor simbólico de las máscaras en el teatro. Pero la concepción dramática de Unamuno no acepta las posibilidades expresivas del cuerpo en la representación dramática ni la integración de las artes en el escenario para

potenciar aún más la teatralidad. Nos encontramos, fundamentalmente, ante un «teatro de la palabra»¹⁹⁸.

Asimismo, el escritor arremete en el artículo «Teatro y cine» –fechado en 1921– contra los excesos del cinematógrafo, que van a propiciar la recuperación de la esencia dramática, el triunfo de la palabra desnuda:

Por nuestra parte cúmplenos declarar que no nos atrae el cine. Acaso porque somos más de tipo auditivo que visual y porque cuando vamos al teatro vamos a él más a oír que a ver. Y nada nos molesta más que el que aparezcan unos fantasmas que gesticulan y mueven los labios como quienes están hablando y hay asombro, o ira, o amor, en sus ademanes, y miradas, y luego se nos dice en una cartel, y por escrito, lo que se han dicho. Que es como si una pareja bailase un baile sin música y luego nos hiciesen oír el aireailable que había bailado [1966, VII: 712].

Contra el cine y la pantomima, no parece agotarse ni la paciencia ni el dardo incisivo de don Miguel: «Como no soy sordo, no resisto esas pantomimas». En el artículo «La literatura y el cine», de 1923, se opone a la posibilidad de que los escritores alimenten con sus textos los argumentos cinematográficos. En primer lugar, porque «el cine no es literatura», y porque «un literato, un verdadero literato, un poeta, cuyo instrumento es la palabra, un artista del verbo, no puede escribir para el cine. ¡Escribir para el cine! Dibujar, en el mejor de los casos» [«La literatura y el cine»; 1966, VII: 715]. Y en segundo lugar, porque aquellos escritores que se dediquen al cine no harán sino malograr su ingenio literario: «La literatura nada tiene que hacer en el cinematógrafo, que puede ser un recurso para sordos que no sepan leer, pero a la vez el cinematógrafo

¹⁹⁸ Por el contrario, la presencia escénica del cuerpo y la pantomima son formas de expresión reivindicadas en la teoría teatral de Antonin Artaud. Su «teatro de la crueldad» da privilegio a la dimensión espectacular y artística del drama, que reivindica el cuerpo como espacio «poético» y objetivo de la representación; así en *El teatro y su doble*: «Una forma de esa poesía en el espacio –además de la que puede crearse combinando líneas, formas, colores, objetos en estado natural, elementos comunes a todas las artes– es la del lenguaje-signo. Y permítaseme hablar un instante de este otro aspecto del lenguaje teatral puro, que no necesita de la palabra: un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas. [...] Cualquiera que sea la forma de este lenguaje y su poesía, he notado que en nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen fuera del texto son para todo el mundo la parte inferior del teatro; [...] Y oponiéndome a este punto de vista, que me parece enteramente occidental, o mejor latino, es decir limitado, diré que en tanto ese teatro nazca de la escena, en tanto derive su eficacia de una creación espontánea en escena, en tanto luche directamente con la escena sin pasar por las palabras (y por qué no habríamos de imaginar una pieza compuesta directamente en escena, realizada en escena), la puesta en escena es entonces teatro mucho más que la pieza escrita y hablada. [...] En todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral– es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir occidental» [2006: 44-46].

no hará más que estropear el ingenio de los literatos que se quieran dedicar a inventar pantomimas» [717]¹⁹⁹.

Por último, es en el «Exordio» a Fedra, leído en el Ateneo de Madrid, antes de la representación allí celebrada, el 25 de marzo de 1918, donde Unamuno expone más claramente su concepto del «teatro poético». Es en esta breve presentación también donde encontramos a un autor hastiado por no poder estrenar sus obras en los coliseos oficiales, que prefiere crear personajes y caracteres con alma, antes que escribir papeles para actores o actrices. Las circunstancias personales y profesionales del autor afianzan aún más su independencia artística, de tal modo que de aquí podemos extraer las características más destacadas de su personal teoría dramática.

Unamuno comienza defendiendo la proyección espectacular del texto dramático, pues éste sólo adquiere verdadero sentido si tiene lugar su representación y se produce el mismo efecto dramático, cómico o trágico que cuando fue leído:

Hay un perenne conflicto entre el arte dramático y el arte teatral, entre la literatura y la escénica [...]

Y me parece en la mayoría de los casos un desatino eso de decir de un drama que es excelente para ser leído, pero poco teatral. Lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico, ha de producirlo si se sabe representarlo [1988: 186].

Ahora bien, en ningún caso debe imponerse la dimensión espectacular al texto literario, pues que la emoción dramática sólo se produce a través de la «palabra desnuda»: «Y hay que educar al público para que guste del desnudo trágico». Los detalles escenográficos, el decorado, el vestuario, amén de otros elementos puramente artísticos, distraen a los espectadores:

¹⁹⁹ Todavía podemos añadir un último argumento sobre su rechazo del cine, de donde se desprende una concepción dramática no exenta de contradicciones. Se trata del «Prólogo» a *El hermano Juan o el mundo es teatro*: «Un compañero de letras, Julio de Hoyos, que había escenificado mi *Nada menos que todo un hombre* (novela) dejándomelo reducido a *Todo un hombre* (drama), me propuso llevar a escena mi *Niebla* —¿por qué la llamé *nivola*?—. Lo tuve, desde luego, por un despropósito. [...] Y lo tuve por un despropósito porque no cabe en un escenario de tablas un personaje de los que llamamos de ficción representada allí por un actor de carne y hueso, y que afirme que él, el representado, es el real y no quien lo representa, y menos el autor de la pieza, que puede estar hasta materialmente muerto. ¿Y cuándo presumí después que acaso se propusiera proyectarme a mí, el autor, cinematográficamente, y acaso hacerme hablar por fonógrafo? ¡Antes muerto! Sólo se vive por la palabra viva, hablada o escrita, no de máquina. Y entonces me di cuenta de que la verdadera escenificación, realización histórica, del personaje de ficción estriba en que el actor, el que representa al personaje, afirme que él y con él el teatro todo es ficción y es ficción todo, todo teatro, y lo son los espectadores mismos» [1934: 9-10].

No quiere necesitar esta tragedia del concurso de pintor escenógrafo, ni de sastre y modisto, ni de peluquero. Aspiro a que cuanto diga y exprese Fedra, por ejemplo, sea de tal intensidad trágica, que los espectadores –y sobre todo las espectadoras– no tengan que distraerse mirando cómo va vestida la actriz que la representa. Y que esta tenga que atender más a la expresión del carácter que simboliza que a sus propios encantos personales –por grandes que éstos sean– o a su elegancia en el vestir [187].

Unamuno equipara la utilización de estos elementos decorativos con el cinematógrafo, y una vez más, volvemos a escuchar su opinión encontrada sobre el nuevo invento. El autor es partidario de un «teatro para oír», que potencie aún más la fuerza dramática de la palabra, y el cine, en este sentido, es una suerte de «teatro para ver», donde triunfa la expresión pantomímica, tan poco gustada por el escritor. Frente al auge del cinematógrafo, el teatro puede recuperar su «desnudez trágica». Si el cine potencia los elementos más decorativos del espectáculo, el teatro está en el mejor momento para recobrar su verdadera esencia:

El éxito del cinematógrafo creo que acabará por influir favorablemente en el arte dramático, haciéndole volver a este a su primitiva severidad de desnudez clásica y oír dejando para aquel otro todo lo que es ornamentación escénica. El que vaya a ver y oír un drama ha de ir a verlo y a oírlo, y no a ver decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo [187].

La oposición de Unamuno hacia un «teatro de arte» es absoluta, y su concepto sobre las formas primeras de teatralidad es muy distinto si lo comparamos con el de otros autores contemporáneos. Su idea del «teatro poético» no se identifica con el espectáculo total, integrador de todas las artes; tampoco con las formas del teatro en verso, que solo pretenden el lucimiento del primer actor o actriz de la compañía. El «teatro poético» unamuniano es un teatro de caracteres, que intensifica el valor de la palabra –sin caer en la oratoria discursiva– y la «desnudez» escénica²⁰⁰:

La acción, el drama de esta tragedia quiere aparecer aquí desnuda, sin prolijo ropaje que la desfigure. Es poesía y no oratoria dramática lo que he pretendido hacer. Y esto me parece que es tender al teatro poético y no ensartar rimas y más rimas, que a las veces no son sino elocuencia rimada, y de ordinario ni aun eso. Teatro poético no es el que se nos presenta en largas tiradas de versos para que los recite, declame o canturree cualquier actor o actriz de voz agradable y de tonillo cosquilleador o adormecedor de oídos; teatro poético será el que cree caracteres, ponga en pie almas agitadas por las

²⁰⁰ La concepción dramática de Unamuno está en consonancia con su «Credo poético» (*Poesías*, 1907): «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento [...] No te cuides en exceso del ropaje, / de escultor y no de sastre es tu tarea, / no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea. // No el que un alma encarna en carne, ten presente, / no el que forma da a la idea es el poeta, / sino que es el que alma encuentra tras la carne, / tras la forma encuentra idea» [2003: 57].

pasiones eternas y nos las meta al alma, purificándonosla, sin necesidad de ayuda, sino la precisa, de las artes auxiliares [«Exordio», 1988: 187].

7.5. Manuel Machado, crítico de teatro

Aparte de las líneas que Manuel dedica al «género chico» en *La guerra literaria* (1914), el grueso de sus ideas teatrales se localiza en el volumen titulado *Un año de teatro* (*Ensayos de crítica dramática*), donde se recogen las crónicas que publicó en las páginas de *El Liberal*, durante la temporada 1916-1917 en Madrid. Aunque es el propio autor quien reconoce que estas impresiones carecen de «valor literario» o «doctrinal», pues se trata de «un memorándum de los principales acontecimientos artísticos de la temporada, útil y grato a los aficionados», no podemos obviar que estas opiniones contribuyen a conformar parte de su teoría teatral y de sus preferencias escénicas.

Los espectáculos teatrales que se reseñan en estas páginas tienen el interés de ofrecernos, de primera mano, la situación de la cartelera madrileña de entonces, así como el gusto del poeta por las formas del teatro «artístico». Una de las crónicas más interesantes es la dedicada a la pantomima *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás –con ilustraciones musicales del maestro Luna–, que fue estrenada en el Teatro Eslava el 2 de diciembre de 1916 y constituyó uno de los grandes éxitos del «Teatro de Arte». Se trata, quizá, de una de las puestas en escena en las que más se hace notar la impronta simbolista, pues la pantomima es una de las formas de expresión privilegiadas dentro de esa estética. Manuel conoce bien a los personajes de la antigua *commedia dell'arte* que han inspirado la obra de Borrás –véanse, si no, los poemas de *Alma* o de *Caprichos*²⁰¹–, y su recurrencia es, en este caso, valorada muy positivamente por el poeta:

Tomás Borrás tiene la cara de Pierrot y el amor de la comedieta italiana. Junto con el amor de la comedia italiana, tiene un vago cuanto poético conocimiento de la significación de estos simbólicos personajes populares, tan eternos y tan deleznable como los hombres mismos. El sabe de un modo lo bastante impreciso para que en su retablo tengan mucho de propios, de originales de subjetivos, quiénes son Colombina, Pierrot, Arlequín, Mezzentino y el señor Pantalón, con todo su séquito de Azpromontes, Escarabombardones y Polichinelas. [...]

Sobre estas intuiciones, y con la ilustración musical discretísima del maestro Luna; y con la policromía y el gusto verdaderamente fantástico y exquisitamente

²⁰¹ Los poemas de Manuel Machado son resultado de una relectura simbolista de los personajes de la *commedia*. Así, en el poema «La noche blanca» o «Copo de nieve», de *Alma* (1902), que transcribimos: «Colombina llora, / Colombina ríe, / Colombina quiere / morir y no sabe / por qué... // Pierrot, todo blanco, / de hinojos la implora, / la besa y le pide / perdón, y no sabe / de qué... / La Luna sonrío, / la señora Luna... / Y nadie ha sabido / ni sabrá, ni sabe / por qué...» [2000: 150-151]. También en *Caprichos* (1905): «Pierrot y Arlequín», «Pantomima» y «Escena última».

atrevido de un decorado y un *atrezzo* ideales, compuso Borrás su pantomima de *El sapo enamorado* [1917a: 23-24].

Pero no solo son destacados los personajes, sino también los decorados de Bartolozzi y, en general, el sentido rítmico de la representación, en sintonía con las danzas pantomímicas que se habían hecho famosas en Madrid, gracias a la presencia de los «Ballets rusos» en los escenarios de la capital. Una vez más, los términos que aluden a la «fantasía» o al «ensueño» son representativos de otra forma posible de hacer teatro, que se aparta deliberadamente del realismo imperante, para retomar en clave simbolista la tradición precedente:

Todo esto se desarrolla en los gestos rítmicos de un verdadero *ballet d'action* que es esta pantomima, y no pantomima propiamente dicha, con un sabor bien marcado de los bailes rusos, tan gustados de nuestro público elegante. Y todo esto es elegante también, fantástico, musical, polícromo. Y sobre todo entretenido, para pasar un rato en Eslava. Una buena hora de ensueño, con bonitas caras y bellos gestos [25-26].

La importancia que concede Machado a la danza y a la presencia del cuerpo femenino sobre las tablas se pone de manifiesto por su intención de crear unos «bailes rusos» a la española, que asimilen los mismos presupuestos estéticos:

Los bailes rusos son un encanto. Concierto suntuoso de bellas artes: música, danza, decoración. Y, por encima de todo ello, la más deliciosa estatuaria, la más sugestiva: mujeres bonitas en las mil posturas del ensueño, al par divino y sensual. ¡Adorable Lopokova, incomparable Tchernicheva!...

Yo he pensado, sin embargo, que –a ejemplo del buen Diaghilev– podríamos aquí, aprovechando los elementos populares de nuestra poesía, de nuestras danzas, y decorándolos típicamente y lujosamente al par, crear unos «bailes rusos»... españoles, que nada tendrían que envidiar a los esclavos [1918: 153].

La música es otro de los recursos artísticos más utilizados para ilustrar la puesta en escena, tanto en el caso del teatro musical, como es evidente, como en otros montajes que recurren a ella para intensificar lo dramático. Para Manuel, «la música añade un valor positivo, y en muchos casos favorable a la obra teatral» [1917a: 34]. Estas reflexiones vienen al hilo de las impresiones causadas por *La mujer del héroe*, un sainete de Gregorio Martínez Sierra, con música de Joaquín Turina:

A pesar de las admirables pretensiones de la música moderna a la expresión de grandes síntesis ideales, y más aún a la «descripción» de colores, de paisajes y de escenas, es tan vano el resultado práctico de sus esfuerzos, que a veces –perdón, señores iniciados– os hace sonreír a vosotros mismos, como diz que se sonreían, al encontrarse en la calle, los augures romanos. En todo caso, la expresión más apta y completa de las ideas es la

palabra; de los colores, lo es la pintura. Y de ambas cosas dispone el teatro. En cambio, la música, la más sensual de las artes, a despecho de toda su sabiduría, es la expresión pura del sentimiento, la traductora inefable del beso y la caricia, la exaltadora única y divina de placeres y dolores, la hermana del llanto y de la risa... [34].

El «Debut de Ricardo Calvo» —«el primero de nuestros actores»—, en su interpretación de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, el 8 febrero de 1917, ofrece unas interesantes reflexiones sobre el «drama poético» romántico, que para el autor es ejemplo de la mejor poesía dramática española y modelo soñado por los cultivadores del «teatro poético en verso»:

Don Álvaro no es solo el drama romántico. *Don Álvaro* es el gran drama poético, que continuó Zorrilla, que quisiera escribir Villaespesa, que sueña con hacer Marquina, que bulle hoy en la mente de muchos dramaturgos jóvenes, o, al menos, el tipo y el modelo que debieran proponerse. Y es más que todo eso el *Don Álvaro*. Es el poema dramático por excelencia en nuestro Teatro Español. Amplio, fuerte, varonil, tiene por nervio algo que constituye el gran factor de la vida, en general, y muy especialmente de nuestra vida española: la fatalidad, el sino, la suerte. Toda la poesía y aun casi toda la filosofía del pueblo andaluz está llena de «eso» [1917a: 131-132].

El teatro romántico parece ser uno de los referentes dramáticos del poeta, que nuevamente alude a su magisterio, esta vez para referirse a Zorrilla en el «Reestreno de *El zapatero y el rey*», celebrado en su memoria, el 3 marzo de ese mismo año:

Donde quiera que hay hermosos versos que decir —y Zorrilla los hizo siempre maravillosos—; donde quiera que hay situaciones pasionales, no exentas sin embargo de ritmo y de noble compostura; donde quiera que hay sentimientos gallardos, patéticos o delicados; donde quiera, en fin, que la verdadera poesía dramática se presenta, no tiene en nuestra escena mejor y más devoto intérprete que Ricardo Calvo [1917a: 157].

Su interés por el cine se expresa en diversas crónicas teatrales, aunque su alto sentido del arte le hace ver que todavía no ha dado el nuevo invento sus mejores frutos:

Las maravillas cinematográficas, no obstante, no han encontrado aún su aplicación más noble y más alta; el verdadero empíreo en que destellar. ¿Es por falta de campo en que ejercer su acción omnímoda? Antes al contrario, la pobre y rutinaria imaginación humana es la que no sabe aún muy bien qué hacer con estos nuevos ojos que pueden verlo todo y reproducirlo todo. Y no poseyendo aún el arte de la *film*, lo tienen convertido, hasta ahora, en una copia servil del teatro, del mal teatro melodramático, folletinesco o astracanesco, halagando el pésimo gusto del vulgo, cuando habría que domarlo y corregirlo.

El secreto de la cinemática es la vida. Pero el misterio de la vida no se capta retratando a unos cómicos en la calle, en un jardín, corriendo en auto o desvalijando trenes. La afición a lo real debe ir hasta la religión de las cosas, hasta el descubrimiento de su alma, hasta ese panteísmo secreto que crea los grandes pintores y los grandes escultores. El *cine* dispone para ello de medios superiores; a su devoción están todas las

fuerzas del universo, así en lo grande como en lo infinitamente pequeño. A él le toca realizar la síntesis maravillosa [1918: 33-34].

Una de las representaciones en las que el cine tiene una presencia importante es el espectáculo *Christus*, estrenado en el «Teatro de Arte» de Martínez Sierra, el 21 de marzo de 1917. La novedad del espectáculo consistió en que se incluyeron palabras en una pantomima filmada sobre la vida de Cristo. Manuel, que defiende en este tipo de montajes «la bancarrota absoluta de las palabras», para privilegiar la expresión pantomímica, no ve con buenos ojos que «en vez de procurar la perfección del teatro con el auxilio de la cinematografía, [trate] de completar la película con la palabra, convirtiendo el teatro en auxiliar del cinematógrafo» [1917a: 194]. En cualquier caso, el «Teatro de Arte» es una de las empresas dramáticas más apreciadas por Machado. El poeta defiende la introducción de otros lenguajes artísticos sobre las tablas y el carácter verdaderamente «espectacular» de la representación escénica:

La labor de Martínez Sierra merece por todo extremo, no sólo la atención, sino el sincero aplauso de cuantos aman el arte escénico en todos sus aspectos. Martínez Sierra ha procurado la variedad en los géneros dramáticos; la propiedad y aun el lujo en la escenografía, en la indumentaria; el decoro siempre en la presentación.

Desde el misterio, el milagro, el auto sacramental a la pantomima y aun a la película ilustrada literariamente, no ha habido género ni intención dramática que el director de Eslava no haya tenido presente para obsequiar a su público. Y a esta inteligentísima y generosa actividad, no hay reparo que oponer ni aplausos que escatimar [1917a: 221-222].

Con este mismo sentido «artístico», otra de las iniciativas hacia las que Manuel demuestra su interés es el «Teatre Íntim», de Adrià Gual. A propósito del estreno de *La comedia extraordinaria del hombre que perdió el tiempo*, nos encontramos ante una definición de lo que debe ser un «poema dramático»:

El notabilísimo creador del «Teatro Íntimo», noblemente inquieto de orientes de arte, nos ha querido dar anoche un poema dramático hecho con los elementos propios de esta clase de composiciones, los más legítimos y lo más eficaces: el elemento imaginativo, fantástico (que contiene, en verdad, las grandes realidades eternas), y el elemento popular como cuerpo y vida de la leyenda. Son, sin duda, las dos fuentes dramáticas por excelencia [1917a: 213].

Finalmente, el circo se convierte en otra de las manifestaciones artísticas preferidas por el poeta, en tanto que se trata de un espectáculo que remite a un mundo de ensueño:

Una añoranza infantil nos ha llevado al Circo. Allí tuvimos todos la primera noción de la fuerza, de la agilidad, de la destreza, y también el primer atisbo de lo encantado fue allí; y el primer contagio de la risa sonora, cuando eran de oro puro nuestras risas. En todo sueño de la niñez hay un lindo caballito dando vueltas a la pista con una ecuyére [sic] ideal, y una graciosa cabeza de clown rompe el tímpano de papel de un aro maravilloso [1918: 98].

PARTE TERCERA

DEL «POEMA EN PROSA» AL «TEATRO POÉTICO» EN PROSA:
EL DRAMA MODERNISTA-SIMBOLISTA EN ESPAÑA

CAPÍTULO 8

LA RECEPCIÓN DE LA DRAMATURGIA SIMBOLISTA EN ESPAÑA:

EL CASO DE MAURICE MAETERLINCK²⁰²

Julio Cejador y Frauca escribía estas palabras en el tomo XIII de su *Historia de la lengua y literatura castellana*, publicado en 1920, sobre la presencia en la literatura española de comienzos del siglo XX –más concretamente en el teatro– de dos importantes escritores: el italiano Gabriele D’Annunzio y el belga –francófono– Maurice Maeterlinck, los mayores representantes del «neopaganismo» de ascendencia nietzscheana y del «misticismo» literario, respectivamente:

Las dos últimas manifestaciones estéticas que preponderan hoy en día en España, no menos que fuera de ella, se cifran en dos nombres: D’Annunzio y Maeterlinck. Por contrarias que parezcan y sean en el hecho artístico, entrambas provienen de una misma filosofía naturalista a la manera pagana. Contrarias, tan sólo al parecer, puesto que la estética dannunziana es la glorificación de la vida por modo positivista y epicúreo, en suma realista, negando todo más allá y toda religión; mientras que la maeterlinckiana es una manera de mística literaria, que se desapihuela [sic] del espacio y del tiempo, de toda realidad, por consiguiente, siendo idealista y soñadora [1972, XIII: 2].

En estas páginas analizamos únicamente el alcance crítico de las propuestas firmadas por el autor de *La intrusa* –incluyendo las más importantes traducciones de sus obras–, así como su presencia sobre los escenarios españoles de la Edad de Plata para dar cuenta de su importancia en los ámbitos intelectuales y teatrales de la época. En efecto, entre los principales referentes dramáticos de la modernidad teatral en España, Maurice Maeterlinck es uno de los autores más significativos tanto desde el punto de vista crítico como por las piezas teatrales de carácter simbolista, breves o extensas, que surgen en la década de 1890 y en los primeros años del nuevo siglo; así lo han puesto de manifiesto los ya clásicos trabajos de Palau de Nemes [1962], Litvak [1968], Pérez de la Dehesa [1971], Rubio Jiménez [1982 y 1989], Simón-Pierret [1983] o Lavaud [1992], por citar sólo algunos de ellos, o, más recientemente, Salaün [1999 y 2002], Senabre

²⁰² Elegimos a Maurice Maeterlinck como ejemplo paradigmático de la recepción del teatro simbolista europeo en España, lo cual no obsta para apuntar la importancia que tuvieron otros dramaturgos del viejo continente en la configuración de la renovación de la escena en nuestro país. Ese trabajo, con todo, ha sido realizado con tino por nuestro compañero complutense Armin Mobarak, quien defendió la tesis *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)* [2013], bajo la dirección del profesor Emilio Peral Vega. En él se dedican páginas muy elocuentes a la recepción de Henry Ibsen, Maurice Maeterlinck, Gabriele D’Annunzio y Luigi Pirandello.

[2000], Ríos Carratalá [2000], Vauthier [2001], Hübner [1999 y 2005] y Torres Nebrera [2005 y 2012]. Aun cuando todas estas aportaciones parecen despejar las pocas dudas que todavía quedan sobre su recepción en nuestro país, en este capítulo ofrecemos una revisión lo más completa posible de su aparición en revistas y periódicos –ya sea en forma de artículos o mediante traducciones de sus obras al catalán y al castellano–, junto a nuevos testimonios, que, sin duda, contribuirán a completar su resonancia crítica y teatral en España.

Desde la representación de *La intrusa* en la segunda fiesta modernista de Sitges (Barcelona), celebrada en septiembre de 1893 bajo el patrocinio del pintor y dramaturgo Santiago Rusiñol, la presencia del «poeta del misterio» –como lo llama Ortega y Gasset en un artículo de 1904– se hizo constante en el panorama literario de «fin de siglo». Las crónicas periodísticas recogen el impacto que causó en los medios literarios catalanes y en las revistas madrileñas el teatro maeterlinckiano, considerado como una novedosa posibilidad de renovación. El propio Rusiñol, Adrià Gual –creador del «Teatre Íntim»–, Jacinto Benavente, María y Gregorio Martínez Sierra –los más importantes traductores del escritor en España– o Ramón Pérez de Ayala, entre otros, reconocieron las aportaciones del dramaturgo, cuando no se acogieron directamente al influjo de Maeterlinck en sus proyectos teatrales. Asimismo, las primeras representaciones de sus obras –en pequeñas salas o ante un reducido número de espectadores– y el paso por Barcelona y Madrid en 1904 de la compañía dirigida por el autor –con su compañera Georgette Leblanc como actriz principal– pusieron en evidencia la modernidad de su propuesta dramática, aunque buena parte del público y la crítica no supiera entender todavía esta nueva «teatralidad» –la puesta en escena tampoco fue de gran ayuda– y apostara más por las piezas menos novedosas del repertorio que representó la compañía.

8.1. Maeterlinck en Cataluña

a) La «Festa Modernista» de Sitges (1893)

La introducción del dramaturgo belga en España viene de la mano de los intelectuales y artistas catalanes [Litvak, 1968], que, ante la necesidad de encontrar unos referentes literarios modernos, se agruparon en torno a la revista *L'Avenç*²⁰³, fundada en 1881, y se fueron distanciando de los modelos realistas tradicionales. En esta primera etapa de la

²⁰³ El primer nombre de la revista –*L'Avens*– no utiliza todavía la ce con cedilla que hoy consideramos característica de esta publicación, sino que se mantiene así hasta el comienzo de su segunda etapa en 1889.

revista (hasta 1884) abundan las crónicas y ensayos sobre autores considerados modernos, tales como Goethe, Heine, Coppée, Sully-Prudhomme, Baudelaire o D'Annunzio, aunque esta circunstancia se hace mucho más explícita en su segunda etapa (1889-1893), en la que participan ya quienes son considerados parte integrante del modernismo catalán propiamente dicho: Joan Maragall, Raimon Casellas, Alexandre Cortada, Jaume Brossa, Santiago Rusiñol, Pompeu Fabra o Pompeu Gener. Los nuevos redactores de *L'Avenç* compartían con sus predecesores una idéntica actitud disidente con respecto a la literatura «castellana» –salvo en sus consideraciones sobre la obra de Galdós, a quien admiraban–, movidos, quizá, por ese «viejo sueño de la regeneración de España a partir de Cataluña» [Valentí, 1973: 172].

El debate sobre el naturalismo estuvo presente en las páginas de la revista, y no fueron pocos los que, a pesar de acogerse al triunfo del simbolismo, respetaron cuanto habían aprendido de Zola. Cuatro meses antes del estreno de *La intrusa* en Sitges, *L'Avenç* publicó íntegramente un célebre discurso que el novelista francés dirigió a los jóvenes, en el que, además de exponer los fundamentos ideológicos del naturalismo, prevenía contra la reacción idealista que ya se estaba produciendo en el arte, la literatura y las mentalidades. Pero la batalla ya estaba perdida, como señala Valentí, por mucho que ciertos escritores e intelectuales del grupo intentaran conciliar las diversas posibilidades estéticas de la modernidad:

De todas las innovaciones que son advertibles en la segunda época de *L'Avenç*, especialmente a partir de 1891 con la entrada de una nueva oleada de jóvenes en la redacción del periódico, [...] la más importante y la que más conflictos produjo, no sólo en las actitudes estéticas sino incluso en las conciencias de los que las sufrieron, fue sin duda la desvalorización del viejo naturalismo, prestigiado por la venerable figura de Zola, a favor de la diversidad de movimientos neoidealistas, neoespiritualistas, neorreligiosos que surgieron a fines de siglo, sustituyendo en el campo del pensamiento el positivismo cientista por concepciones vitalistas e irracionistas, y arrinconando en el del arte y la literatura el realismo hasta entonces dominante por el conjunto de manifestaciones y tendencias que suelen ser encuadradas bajo el nombre de simbolismo [1973: 180]²⁰⁴.

²⁰⁴ En este contexto es en el que cabe apuntar el conocimiento de Maeterlinck en España, así como la introducción de Ibsen y Nietzsche entre los intelectuales catalanes, que se produjo también en esos mismos años. Aunque Clarín y algunos otros críticos avisados –sobre todo en Cataluña– habían escrito ya algunas páginas sobre el teatro de Ibsen, su primera obra representada en España fue *Un enemigo del pueblo* (Teatro Novedades de Barcelona, 14 de abril de 1893), traducida al catalán por Carles Costa y Josep M. Jordà; la obra en cuestión es la misma que se representó en Madrid a comienzos de 1896 en versión al castellano de «Zeda» (Villegas). En noviembre de 1893 se estrenaría *Nora*, también en Barcelona, y en 1894, la compañía italiana de Novelli estrenó *Spettri* en Barcelona y Madrid [Valentí, 1973: 209-221; Rubio Jiménez, 1982: 51-70; Siguan, 2003: 2155-2175]. Sobre la introducción de Nietzsche en España seguimos contando con el mítico trabajo de Gonzalo Sobejano [1967].

La primera traducción del autor belga se publicó en el número de agosto de 1893 de *L'Avenç*, a dos meses del cierre de la revista, con una versión catalana de *La intrusa* –firmada por Pompeu Fabra–, que se utilizó después en la representación de Sitges²⁰⁵. La traducción autorizada por el dramaturgo se acompaña de un estudio de Alexandre Cortada –«Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga»–, en el que su autor arguye causas de índole racial para explicarse, de una parte, las diferencias entre el naturalismo, el materialismo y la luminosidad propias de la literatura mediterránea, y, de otra, el misticismo simbolista y las nebulosidades del norte²⁰⁶. Cortada se refiere también a la mermada dimensión psicológica de los personajes maeterlinckianos, en el sentido de que estos apenas demuestran tener voluntad o inteligencia –sujetos como están a un destino inexorable y al peso de la fatalidad– y se mueven, en consecuencia, por instintos, sentimientos o pasiones. Y es en esta frontera en la que se difuminan los límites entre el simbolismo y el naturalismo:

En el fons, poca diferencia hi hà entre un personatge de quasevol naturalista i un personatge de Maeterlinck. Tant passius i mancats de voluntat activa són els uns com els altres. En els primers el fatalisme determinista de les lleis naturals és lo qu'els mou i lo qu'els té lligats amb fils quasi visibles. En els segons el fad de lo desconegut, la fatalitat inconscient i invisible per l'intelligència umana, els té enrotllats i confosos [apud Valentí, 1973: 185].

Sin embargo, no todos optaron por una posición conciliadora, como demuestra el artículo, que, también en las páginas de *L'Avenç*, publicó Jaume Brossa sobre «La festa modernista de Sitges» (15-IX-1893). En este caso, la relación entre el naturalismo y el simbolismo parece incompatible, dado que los personajes de Maeterlinck –protagonistas de una «obra collocada a l'extrem del teatre simbolista» [apud Valentí, 1973: 185]– no son más que una representación despersonalizada de ideas –ahí está la consideración de varias piezas primerizas como dramas para marionetas, encarnados por seres casi

²⁰⁵ Véase la traducción en *L'Avenç* (VIII-1893), pp. 225-240.

²⁰⁶ Una opinión similar es la de Jacinto Octavio Picón en las páginas de *El Imparcial*: «Pero los literatos de raza latina se han limitado a pintar costumbres: reflejar lo que ven, aprovechándolo como elemento artístico sin aspirar a que de sus obras se desprenda un total concepto de la vida: como vulgarmente se dice, no se meten en filosofías; o lo hacen con tal cautela que la filosofía no anule ni oscurezca el arte. Por el contrario, los escritores del Norte no crean tipos de hombres y mujeres según son en la realidad, sino para infiltrar en ellos sus ideas propias, haciendo propaganda de opiniones, tendencias y teorías más o menos juiciosas» [«Dramas y novelas del Norte», 10568 (5-X-1896), p. 2]. Sobre las innovaciones de los dramaturgos del norte, véase también lo que escribe Manuel Martínez Espada en las páginas de su *Teatro contemporáneo*: «Todo el secreto de la innovación teatral achacada a los dramaturgos de los pueblos del norte está en haber roto con los eternos convencionalismos, con añejas rutinas, para hacer un teatro humano ante todo, dentro de la filosofía de una tesis o de la representación de una idea por medio del símbolo» [1900: 60].

arquetípicos, movidos por los hilos del destino–, frente a los personajes del teatro naturalista o de costumbres, que podrían convertirse, incluso, en seres de carne y hueso.

La intrusa se representó en la sesión semipública celebrada por el grupo de escritores y artistas relacionados con *L'Avenç*²⁰⁷ en el Teatro Prado de Sitges, el 10 de septiembre de 1893, tan sólo dos años y unos meses después de su estreno en el parisino Théâtre d'Art, de Paul Fort (20 de mayo de 1891). La expectación que suscitó esta segunda fiesta modernista se recogió cumplidamente en los periódicos de Barcelona, que informaron a sus lectores del acto que habría de organizarse en Sitges²⁰⁸; así en este artículo de Raimon Casellas –el intérprete del Abuelo en la obra–, en el que no sólo se adelanta el sentido de la pieza maeterlinckiana, sino la esencia misma de la estética simbolista de las *correspondances*:

El músico y el pintor, el poeta y el dramaturgo empiezan a desdeñar la frase melódica demasiado definida, el dibujo en exceso acusado, la imagen harto precisa, el argumento de sobra limitado, para lanzarse a horizontes de más vago ensueño, por entre cuya aérea fluctuación puedan a veces transparentarse imágenes trascendentes o simbólicas representaciones. Nuestra generación de siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza, en que se educara, y desechando análisis y experimentaciones, aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto, que sólo accidentalmente tomen su origen en la realidad exterior.

Como siempre que asistimos a las manifestaciones más radicales del arte novísimo, nos asaltaban estos pensamientos después de la lectura repetida de *La intrusa* [*La Vanguardia*, 3715 (8-IX-1893), p. 5].

La organización de la «Festa Modernista» corrió a cargo de Santiago Rusiñol, vinculado a la revista desde sus comienzos, y uno de los más importantes representantes del modernismo en Cataluña, tanto en su faceta poética y dramática, como en su dedicación a las artes plásticas [Casacuberta, 1997]. Rusiñol se había instalado, desde 1890, en una suerte de santuario laico –la finca del *Cau Ferrat* de Sitges–, desde la que

²⁰⁷ Se trata de la única vez que intervino el grupo modernista barcelonés de forma corporativa, aunque los sectores más radicales de la revista –comprometidos, por encima de cualquier intención artística, con las realidades políticas y sociales– no terminaron de ver con buenos ojos ni la propuesta maeterlinckiana ni el giro hacia la pintura prerrafaelista de Rusiñol [Valentí, 1973: 309].

²⁰⁸ Véase esta crónica sin firma que ahora recuperamos, publicada un mes antes de la fiesta en un rotativo barcelonés: «Dice un colega que varios artistas y literatos de esta capital están preparando una fiesta que se celebrará a primeros del próximo septiembre en Sitges, y que tendrá marcado carácter modernista. Se trata de poner en escena, traducido al catalán, *La intrusa* de Maeterlinck, drama en un acto del reformista belga, que dio lugar a tantas discusiones cuando su representación en el Teatro Libre de París. *La intrusa* la representarán algunos artistas y aficionados, y será puesta con toda propiedad. La decoración la pinta Santiago Rusiñol. Forman además el programa de la fiesta la lectura de poesías simbolistas y decadentistas de los maestros renovadores extranjeros, traducidas al catalán, y la ejecución, por primera vez en España, de algunos motivos del modernísimo músico César Frank. Ensayan ya esta parte del programa un quinteto de conocidos profesores de Barcelona, dirigidos por el aplaudido compositor señor Morera» [*La Dinastía*, 4826 (13-VIII-1893), p. 2].

se fraguaron todos los proyectos artísticos y literarios de la juventud catalana de entonces, como la organización de las cinco «Festas Modernistes» –exposiciones de pintura, representaciones teatrales, recitales poéticos, recepción y procesión de cuadros de El Greco–, celebradas entre 1892 y 1899 [Planes, 1969: 57-136; Valentí, 1973: 309-316]. La expresión de su ideario modernista está bien expresada en el discurso pronunciado como prólogo al estreno de *La intrusa*, en el que afirma que «l’art d’ahir va morint» [Rusiñol, 1976, II: 607]. En él advierte, además, que se trata sólo de un «ensayo» de arte moderno, sin otro propósito que despertar la imaginación de los espectadores y proponerles una evasión esteticista.

El programa de la fiesta, compuso por varios apartados, constituyó una verdadera muestra de «teatro de arte». Comenzó con una sección dedicada a la música, en la que se interpretaron obras de Popper, Goelard, un fragmento de la *Sonata en do menor* y el *Cuarteto en si menor*, de Enrique Morera, así como un *Quinteto*, de César Frank [Planes, 1969: 75]. No pudo tener mejor prelude la representación de *La intrusa* –con decorados de Rusiñol–, cuyo papel principal recayó en Raimon Casellas, que interpretó al Abuelo ciego, aunque sin demasiada fortuna: «En lugar de encerrarse en un estado de autosugestión, como si la Muerte fuera un amigo al que no ha visto nunca, Casellas hizo un papel de abuelo *característico*, con las poses y actitudes de octogenario regañón» [Valentí, 1973: 312].

Joan Maragall se refería en el *Diario de Barcelona*, días después del estreno, al modernismo decadente de la pieza, caracterizada por una especie de «poesía enfermiza» que caló en la sensibilidad de los espectadores desde el comienzo de la representación:

La extraña poesía del cuadro dramático de Maeterlinck, vigorosamente interpretada por el literato Casellas en el personaje del octogenario ciego, con magistral sobriedad por Rusiñol y con gran instinto y discreción por el resto de los improvisados actores; aquella vaga poesía, tomando cuerpo en un escenario dispuesto por una mano de artista y que ya al levantarse el telón cautiva la mirada y el ánimo, sumergiéndolo en el sentimiento general de la obra; aquella poesía enfermiza se apoderó del público, desde el primer momento, manteniéndole suspenso con escasas intermitencias hasta el sobrecogedor final en que lo levantó en una nerviosa aclamación seguida de atronadores aplausos [*apud* Valentí, 1973: 310].

Pero no todas las críticas a esta primera recepción de Maeterlinck en Cataluña son favorables, como se pone de manifiesto en un interesante artículo de Claudio Omar y Barrera, publicado en *La Dinastía*. Denuncia el autor la revolución artística y literaria gestada por el simbolismo, de forma especial en lo que atañe a la puesta en escena, y

dice no entender la incoherente reacción de quienes ahora defienden la nueva estética, aun cuando antes hubieran defendido a ultranza las formas tradicionales:

Al efectismo teatral de antaño ha sucedido un empirismo teórico que llama sensación extraordinaria a la exposición del absurdo. [...] El visionario, el utopista, el maniático, el loco, el enfermo, son los entes únicos que se adaptan a la novísima evolución artística, y el paroxismo, por infecundo que sea, y la sugestión fatalista, por arbitraria que resulte, encuentran adeptos fervorosos precisamente entre los que hasta hace poco se jactaban de no admitir otras fórmulas que las que encerraban la verdad y la explicación de todos los fenómenos de la naturaleza sensible [«El modernismo», *La Dinastía*, 4875 (1-X-1893), p. 2].

Omar plantea también el problema de la virtualidad escénica de la obra de Maeterlinck, que después se convertirá en lugar común de la crítica sobre este tipo de teatro:

Lo que primero se descubre en ese autor belga es el amaneramiento en el color y en la impresión escénica. [...] Falta el contraste, falta la interposición de líneas, y no parece sino que Maeterlinck se preocupa únicamente de conmover al espectador por la monotonía de lo pavoroso y fantástico. La verdad y la vida, la realidad y el recto sentido están ausentes, así en *L'Intruse* como en las demás obras de este autor, resaltando en todas ellas una alta intuición poética que sorprende, sobrecoge y domina, y que impide el discernimiento por medio de la intimidación del ánimo y la anulación de la voluntad reflexiva, pudiendo afirmarse por tanto que *las producciones de Maeterlinck más que dramas representables son poemas dialogados, líricos hasta cierto punto, y envueltos siempre por la atmósfera del misterio y la superstición* [2; el subrayado es nuestro].

Después de analizar el comportamiento de los personajes y las premoniciones de muerte que determinan el ambiente de *La intrusa*, el cronista concluye con unas palabras que adolecen su falta de sensibilidad ante la raíz misma del simbolismo: «Declaro que si algún sentimiento me ha producido la lectura de esa obra ha sido una repulsión agria y punzante, un apartamiento súbito del corazón que no se aviene con tanta frialdad y aberración tan estupenda. [...] Será todo esto tan emocional como se quiera, pero no hay duda que es falso a todas luces y soso hasta la saciedad» [2].

Una opinión de mayor alcance sobre la repercusión del teatro maeterlinckiano tras la representación auspiciada por Rusiñol es la del crítico José Yxart, que había sido también espectador de *La intrusa* en la fiesta suburense. Conocida es su predilección por el teatro realista-naturalista de acuerdo a unos criterios de «verdad», «observación» y «naturaleza», frente a los autores neorrománticos al estilo de Echegaray hacia quienes siente aversión manifiesta [Aznar, 2005: 169], pero eso no significa que no considere los intentos de renovación de la escena de quienes enarbolan la bandera de lo «poético», de la fantasía y del idealismo en el teatro, representado en buena medida por

Maeterlinck. Sus juicios críticos, publicados en *La Vanguardia* de Barcelona entre 1892 y 1894, están recogidos, fundamentalmente, en el primer tomo de su inconcluso *El arte escénico en España* (1894), donde encontramos también unas interesantes páginas sobre el teatro maeterlinckiano y sobre la representación de *La intrusa* de Sitges, que revelan una actitud matizada y con no pocas reservas ante el teatro simbolista en general y ante las piezas del dramaturgo belga en particular [Yxart, 1987, I: 263-288].

Para el crítico, el dramaturgo nacido en Gante presenta en sus tentativas dramáticas «todas aquellas condiciones a que aspiran los ultra idealistas de última hora» [271]. Y esas condiciones se resumen en su abierta oposición contra el naturalismo, gracias a la creación de personajes convertidos en «fantasmas inconsistentes», que representan «estados de alma» y se expresan mediante un extraño sistema de comunicación: «Su lenguaje es un balbuceo; su pensamiento, incoherente; su voluntad, nula. Repiten sus preguntas como en los cuentos de niños, no se hacen cargo de las respuestas, no quieren saber lo que quieren ni por dónde andan: el rostro, enfermizo, los ojos, atónitos, la tez, pálida como de visionarios ante la muerte» [272]. Asimismo, el tiempo y el espacio indefinidos en los que transcurren los dramas maeterlinckianos incrementan su ejercicio de irrealidad, pues «retrocede a las edades remotas e indeterminadas» y «se refugia en los países y lugares de ensueño» [272].

Las propuestas dramáticas de Maeterlinck nos presentan a unos seres despersonalizados, que se enfrentan a los misterios de la vida y de la muerte como si formaran parte de un ritual en el que la realidad se transforma en estilización de problemas metafísicos, que nunca se presentan directamente sino que se plantean como expresión sugerida de estados de ánimo. Las obras correspondientes a su primera etapa, como *La intrusa*, constituyen, en su opinión, una suerte de piezas naturalistas vueltas del revés por su idealismo. Su originalidad consiste, sin embargo, en «haber intentado en el drama con tales indeterminaciones, no una sucesión de efectos, sino un efecto total y de conjunto, vago, de imposible definición, y, a pesar de todo, muy intenso» [274]. Y ese efecto que provoca el teatro maeterlinckiano responde a una poética del terror, matizado sutilmente por las sugerencias sobre el misterio de la vida que se esconden tras la inminencia de la muerte:

Por una estrecha relación de su numen con una de tantas variantes del pesimismo que no he de examinar aquí, el efecto definitivo de sus dramas es el terror, pero un terror descompuesto en infinidad de matices, ninguno de ellos chillón ni melodramático. Es, por lo contrario, el terror del misterio de la vida y de una fatalidad tétrica y fúnebre,

aliado a un profundo desaliento, a una fatiga y extenuación de todos los resortes del alma [275].

El crítico afirma, además, que los extremos en la «idealización» o «espiritualización» no son compatibles con la realidad escénica, pues que el verdadero escenario de estos dramas «poéticos» es la imaginación de los espectadores y no las tablas de un teatro. Es por eso que, según Yxart, aunque los propósitos del dramaturgo belga insistan en la indeterminación de la acción y de los personajes, *La intrusa* contiene todavía muchos elementos realistas, que acaban por imponerse a lo misterioso y simbólico, sobre todo cuando traspasan los límites del texto dramático y pretenden encarnarse sobre las tablas de un teatro. Eso es lo que ocurrió, según su criterio, en la fiesta modernista de Sitges: «La realidad escénica se impuso: la vaga impresión total de la lectura, mucho más poética e indefinible que la representación, se modificó o desapareció, si el espectador no se acordaba de ella con prevención literaria» [282]. En ese mismo sentido van dirigidas las palabras sobre la caracterización del Abuelo, interpretado por Casellas, a la que ya hemos hecho referencia: «Para mí, no era el actor el culpable, sino la misma representación, que no consiente esa indeterminación ideal en un personaje dramático; este resulta siempre en las tablas un hombre vivo» [283].

Una opinión similar a la de Yxart sobre este tipo de teatro es la de Martínez Espada, quien a pesar de reconocer en las páginas de *Teatro contemporáneo* (1900) la «emoción grandísima imborrable» que la lectura de *La intrusa* le produjo, no tiene reparos en imponer la idea de que se trata de un teatro irrepresentable. El crítico señala, en primer término, que tanto a Maeterlinck como a los dramaturgos del norte «se les conoce más por la lectura de sus obras que por la representación de las mismas, sin duda porque los traductores y directores de los teatros entendieron lo difícil que era aclimatar en nuestro país esa clase de producciones, a las cuales parece que hacen mucho daño los calurosos besos del sol del Mediodía» [1900: 88-89]. Incide después en el carácter irrepresentable de estas piezas y advierte incluso de «lo peligroso que es llevarlas a escena, donde, necesariamente, se pierden la grandeza de la concepción poética y la filosofía profunda que entrañan» [89]. Es precisamente *La intrusa* la pieza que Martínez Espada utiliza para demostrar la superioridad de una lectura que traslade a la imaginación su ambiente de misterio, frente a una representación incapaz de hacerlo, «por mucha propiedad escénica que hubiese, por geniales que fuesen los artistas encargados de representarla» [89]. Para Martínez Espada, el momento en que se

sentimos que la muerte se acerca al lecho de la parturienta «no puede materializarse en escena, debiendo ser comprendido sólo por la situación, [...] porque es de una delicadeza exquisita que no todos atesoran, ni comprenden», mientras que «con la lectura se forma a capricho el medio ambiente, se rodea todo del misterio de que están impregnadas aquellas escenas» [90]. Está claro que la posibilidad de que el teatro de Maeterlinck no sea entendido «por un público que, en general, no gusta, desgraciadamente, de tales refinamientos artísticos» [91] ya planea sobre la reflexión de un crítico tan avisado como Martínez Espada.

b) «La batalla por Maeterlinck» en el Teatre Íntim (1899)

La segunda obra de Maeterlinck que se conoció en España a través de Cataluña fue *Interior*, un drama en un acto para marionetas, traducido también por Pompeu Fabra –y publicado en la revista *Catalonia* en 1898–, que se representó en la sexta sesión del *Teatre Íntim* (30 de enero de 1899), junto a una pieza de Adrià Gual –*Blancaflor*–, con ilustraciones musicales de Enrique Granados. El dramaturgo catalán había asistido, con apenas veinte años, a la función de Sitges en septiembre de 1893, y, como señala Ràfols, «desde aquella jornada en que le impresionó de un modo extraordinario *La intrusa* pasó a ser, además, un devoto de Maeterlinck» [1949: 107]²⁰⁹; de hecho, sus primeras obras dramáticas –*Nocturn* o *Silenci*, representada esta última en la primera sesión del *Teatre Íntim* (15 de enero de 1898)– delatan sin ambages la devoción del escenógrafo por el dramaturgo belga.

El estreno de *Interior* en el Teatro Lírico de Barcelona –cuya sesión se denominó «la batalla por Maeterlinck»– fue, por tanto, un sincero homenaje de Gual a quien consideraba uno de los mayores referentes estéticos de su generación. Y es que «de Maeterlinck se hablará allí, en el Lírico, y se seguirá hablando por aquellos días entre los acólitos de Rusiñol y de Casellas, así como, en los años inmediatamente siguientes, en los patios de la Universidad» [Ràfols, 1949: 112]²¹⁰.

²⁰⁹ Gual recuerda en sus memorias el efecto que causó Maeterlinck entre los jóvenes de entonces: «Cuando a partir de *La intrusa* [...] logramos establecer contacto con Mauricio Maeterlinck, un toque de decadentismo vino a hacer aún más difícil nuestro desarrollo en los mismos momentos en que paralelamente a *Pelléas et Mélisande* leíamos a Baudelaire y Nietzsche y nos deleitábamos con los poemas de hospital de Verlaine» [apud Pérez de la Dehesa, 1971: 574-575].

²¹⁰ La introducción de la obra de Maeterlinck en la universidad catalana se debe al empeño de un joven José Carner, colaborador de la revista *Universitat Catalana*, en cuyas páginas defiende la personalidad de quien ha sabido expresar, en sus «dramas de almas», que «la Poesía no ha hallado hasta hoy manantiales más abundantes y puros de belleza estética que el Dolor y la Muerte» [apud Ràfols, 1949: 112-113]. Carner sería luego director de *Catalunya*, una publicación de mayor alcance donde aparecieron las *Quince*

El crítico teatral de *La Veu de Catalunya*, F. Ripoll, se refería esos mismos días a las escasas posibilidades verdaderamente «teatrales» que le había sugerido la obra del autor belga:

Yo me pregunto: tal como es, ¿resulta realmente escénica? A mí me parece que no. Nadie niega a Maeterlinck las facultades de un gran poeta. Posee, como muy pocos, lo que se ha llamado *sentido del misterio*; tiene el don de producir, con medios que parecen fáciles y muy pueriles, aquel malestar hondo y vago que parece ser su único propósito, lo que consigue hasta el punto que la palabra «escalofrío» acude una y mil veces a la pluma cuando se trata de sus obras... Pero, para mí, todos estos efectos son únicamente poderosos y grandes en la lectura; deben disminuir forzosamente en la representación [*apud* Ràfols, 1949: 113].

8.2. La primera traducción al castellano de *La intrusa* (1896)

Luego de las diversas traducciones al catalán que ya hemos reseñado, la primera versión al castellano de *La intrusa* es la de un joven José Martínez Ruiz –el futuro *Azorín*–, que milita en las filas del anarquismo y traduce a un tiempo, entre 1896 y 1897, dos textos de carácter sociológico –*De la patria*, de A. Hamon, y *Las prisiones*, de P. Kropotkin–, y otros dos de impronta psicológica o metafísica –*La psicología de la muerte*, de Guillermo Ferrero, y *La intrusa*–; en uno y otro caso, se pone de manifiesto «la personnalité complexe de Martínez Ruiz, personnage dont l’engagement socio-politique est bien affirmé mais dont la spéculation métaphysique ne saurait être obliérée» [Manso, ed., 1993: 319]²¹¹. Parece claro que la intención de Martínez Ruiz al seleccionar estos textos es, como apunta Manso, la de convertirse en receptáculo de las ideas europeas para corregir el retraso social y cultural de la juventud española:

Dans cet effort important de diffusion, de vulgarisation, de cultures étrangères, il faut considérer avant tout [...] la mission que s’est assignée le jeune intellectuel espagnol: faire pénétrer le plus largement possible en Espagne les idées nouvelles que émergent en cette fin de siècle en Europe, qui s’y répandent rapidement d’ailleurs. [...] On reconnaît aisément l’iconoclastie intellectuelle de Martínez Ruiz qui caresse l’espoir [...] d’instiller un ferment révolutionnaire dans le cœur de la jeunesse espagnole contemporaine [1993: 318].

canciones de Maeterlinck –traducidas al catalán por Magí Sandiumenge [VI-1904]–, reimpresas después en *plaque* ornada con dibujos de Octavio de Romeu (Eugenio d’Ors). Véase también *Cuento de lobos*, una maeterlinckiana pieza dramática en un acto, publicada por Carner en la revista *Helios* [II, 7 (1903), pp. 276-284].

²¹¹ Para Pérez de la Dehesa, esta ambivalencia «nos muestra [...] que el reformismo social y la literatura interiorizante y simbolista no eran incompatibles» [1971: 576]. Para completar el sincrético perfil del escritor valenciano, véase el capítulo sobre «Las ideas teatrales de Martínez Ruiz», en Rubio Jiménez [1982: 189-193].

Por lo que se refiere a la traducción maeterlinckiana –no recogida después en las *Obras completas* de Azorín–, su consulta no es del todo fácil, puesto que la edición publicada en Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora) en 1896 apenas si puede localizarse²¹²; al decir del propio autor, la tirada fue mínima y sólo se vendieron unos pocos ejemplares, debido en parte al desconocimiento del dramaturgo y al aislamiento cultural de la capital española con respecto a Barcelona: «Cuando aún no se conocía en Madrid el nombre de Maeterlinck (de cuyo drama *La intrusa* sólo se han vendido dos o tres ejemplares), cuando aún no se conocía su nombre, la revista *L'Avenç* había traducido una traducción primorosa de Pompeyo Fabra [...], y el grupo artístico *Cau Ferrat* la había puesto en escena» [«Avisos de Este», *El Progreso* (3-III-1898); *apud* Pérez de la Dehesa, 1971: 575].

En las palabras liminares a la versión del texto, se apuntan sus claves interpretativas y su vinculación con la estética simbolista. Los signos visuales o acústicos no son aquí sino las «correspondencias» materiales de un determinado estado de ánimo, que se proyecta sobre todas las cosas y contribuye así a la creación de esa característica sensación de misterio ante lo desconocido:

Es un drama simbolista. *La intrusa* es la muerte. [...] Es un caso de sugestión. La vulgaridad del diálogo, las repeticiones enojosas, la calma siniestra de la escena, llegan a producir en el espectador una verdadera obsesión. El tipo del Abuelo es trágico. ¿Quién no ha sentido alguna vez en la vida las sensaciones indefinibles que ese personaje experimenta? [...] Ésa es la idea de Maeterlinck. Por eso en su obra no son sólo personajes todos los que hablan, lo son también el ruido de la hoz, la puerta que no quiere cerrarse, el rayo de luna que pasa a través de los cristales verdes, la luz de la lámpara que oscila y se apaga. Se trata de un drama psicológico; pero su psicología no es exclusivamente humana, sino de la naturaleza toda, si se me permite la expresión [*apud* Manso, ed., 1993: 326].

El interés del escritor por la obra de Maeterlinck parece haber sido después una constante vital, motivada por esa «*préoccupation de l'au-delà*», a la que se refiere Manso [1993: 319], que no sólo se pone de manifiesto en el prólogo a su traducción, sino también en otras declaraciones sobre el impacto que le produjo la lectura de *La*

²¹² Como ya señalara Pérez de la Dehesa [1971: 576], no existen ejemplares de la obra en ninguna de las bibliotecas nacionales o especializadas, pero hay una traducción en el ya citado artículo de Christian Manso [1993: 317-340], que analiza el alcance de las cuatro versiones –«Quant à la qualité des traductions, une confrontation avec le texte source montre qu'elle est indéniable» [320]– y reproduce los textos tal y como aparecieron. Los periódicos y revistas de entonces se hicieron eco de su publicación; en la sección bibliográfica de *Blanco y Negro* [255 (21-III-1896), p. 22] se incluye la siguiente nota de prensa: «*La intrusa*. Drama en un acto y en prosa, por Mauricio Maeterlinck, arreglado por J. Martínez Ruiz. Esta hermosa composición simbolista del dramaturgo noruego [sic] es una de las joyas mejores de la nueva dramática. El traductor, en un sencillo prólogo, explica el asunto de *La intrusa*, que en su concepto no es representable para el público grande».

*intrusa*²¹³, y hasta en los ecos maeterlinckianos de su trilogía dramática *Lo invisible* (1927)²¹⁴.

Martínez Ruiz es, como hemos visto, uno de los primeros en protestar contra la escasa recepción en Madrid de las novedades estéticas que permitieron conocer a Maeterlinck en Cataluña. Esta circunstancia es quizá el impulso definitivo que le había llevado a traducir *La intrusa* con vistas a una posible representación –autorizada por el dramaturgo–, no obstante la recomendación de Antonio Vico, que desaconsejó su puesta en escena:

«Si ha de creer usted en mi experiencia teatral –me ha dicho el gran actor–, esto no es representable ante el público grande». Y es verdad: la hermosura trágica de *La intrusa*, sólo puede ser *hoy* apreciada por espectadores de cierta cultura, por un público preparado, tal como el que asistió a las representaciones que se hicieron en el *Cau Ferrat* de Sitges. Sin embargo, los actores profesionales que se atrevan, pueden ponerlo en escena. Mi permiso tienen [*apud* Manso, ed., 1993: 326].

8.3. La crítica sobre el teatro de Maeterlinck

Aunque la recepción de las «literaturas del norte» se refleja ya en las revistas y periódicos madrileños durante la última década del siglo XIX, las referencias concretas a la obra de Maeterlinck no son demasiado frecuentes hasta el cambio de siglo²¹⁵. Y es que, a pesar de la primera traducción de *La intrusa* al castellano en 1896 –con una

²¹³ Así lo recordaba en 1898, al hilo de un comentario sobre la poesía de Vicente Medina: «Todavía recuerdo, y la recordaré mientras viva, la vibrante emoción, la emoción extraordinaria de la primera lectura que *La intrusa* me causara. Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega; aquel interior *silencioso*; aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, insacudible, de *La intrusa* que pasa por el jardín, que llama a la puerta, que atraviesa la escena, que entra en el cuarto de la enferma... Ése es el drama de Maeterlinck, ésa es la vigorosa obra del *teatro estático*» [«Un poeta», *El Progreso* (5-III-1898); *apud* Pérez de la Dehesa, 1971: 575].

²¹⁴ Su interés por la obra de Maeterlinck continúa también en forma de crónicas sobre sus piezas teatrales, como éstas sobre la traducción de *María Magdalena*, firmada por José M^a. Salaverría: «Palabras. Unas disparidades psicológicas», *ABC* [3092 (2-XII-1913), pp. 3-5] y «Palabras. El mecanismo teatral», *ABC* [3097 (7-XII-1913), pp. 3-4].

²¹⁵ Véase «El movimiento literario en Bélgica», *La España Moderna* [74 (II-1895), pp. 134-157], donde se publican las respuestas a la encuesta que Eduardo Du Fresnel dirige a varios simbolistas belgas, entre los que se encuentra el propio Maeterlinck. Sobre la recepción de las «literaturas del norte» véanse, además, E. Alonso y Orera, «Un ideal místico en el teatro», *Revista Nueva* [I, 16 (15-VII-1899), pp. 762-767 y 17 (25-VII-1899), pp. 811-816]: «Del Norte llegan al mediodía de Europa las manifestaciones, un poco sombrías, del espíritu moderno, que aspira a reconstruir la metafísica creando la filosofía científica» [762]; o Raimundo de Peñafort, «Literaturas del Norte», *Helios* [II, 5 (VIII-1903), pp. 100-105]: «¿Qué es, pues, lo que nos seduce en los grandes escritores del Norte? El *acento*, el acento nuevo de ideas, de sentimientos, de imaginaciones que nos eran desconocidas. [...] Lo único en que nos llevan ventaja es en la costumbre de la vida interior, en que son más religiosos que nosotros. Los autores del Norte forman alrededor de sus obras una atmósfera especial en que interviene cierta quietud metafísica» [101]. Alguna referencia a Maeterlinck hay en el artículo de Leonardo Labiada, «El teatro en el extranjero», *La Lectura* [I, 2 (1901), p. 72].

escasísima difusión, como ya hemos apuntado–, el conocimiento del autor belga en Madrid no puede equipararse al que ya se tenía del autor en los círculos modernistas más selectos de Cataluña. La situación cambia desde 1899, aproximadamente, porque comienzan a aparecer algunos de los artículos o ensayos más destacados sobre el dramaturgo, quizás por su inminente visita a España cinco años después²¹⁶. En este sentido, uno de los primeros trabajos que atienden directamente a su obra y su personalidad es el de Remy de Gourmont, publicado en *Revista Nueva* [1899: 161-168]. La obra de Maeterlinck forma parte, en su opinión, de una nueva «literatura de la tristeza, de la inquietud y de la angustia» [161], y sus personajes «no son abstracciones, sino síntesis; son estados de alma; más todavía: estados de la humanidad, momentos, minutos que serán eternos; en suma, son reales a fuerza de idealidad» [162]. Luego de hacer interesantes reflexiones sobre el concepto maeterlinckiano de misticismo, Gourmont reconoce que su literatura «llega en un momento en que sentimos la necesidad de elevarnos y fortificarnos» [167], como respuesta a la crisis espiritual del «fin de siglo».

También en 1899 se publica en *La Vida Literaria* el cartel diseñado por Santiago Rusiñol para anunciar la representación de *Interior* en el «Teatro Artístico» de Jacinto Benavente²¹⁷. La obra traducida por Valle-Inclán –cuya autoría señalan ya casi todos los críticos [Lavaud, 1992: 79]– no llegaría a estrenarse por las dificultades de conseguir un teatro o empresario que se hicieran cargo de su montaje. Esta es, al parecer, la misma versión publicada en la revista *Electra* en 1901. El cartel pintado por el artista catalán es para muchos uno de sus mejores lienzos y recrea la escena final del drama, en la que un

²¹⁶ Aunque en estas páginas nos referimos, fundamentalmente, a la recepción crítica y escénica de su teatro –también de su poesía, aunque en menor medida–, la prensa está salpicada de informaciones sobre el dramaturgo belga, que van desde los artículos sobre su vida personal –véase Manuel Bueno, «Una pasión literaria», *ABC* [9144 (15-V-1932), pp. 31-32 y 9148 (19-V-1932), p. 3], donde se revelan detalles casi sensacionalistas sobre la separación de la pareja Maeterlinck-Leblanc–, hasta la traducción de sus ensayos filosóficos o políticos, artículos y reseñas sobre su filosofía o sus trabajos sobre las flores, las abejas y las termitas, a saber: Luis Araujo, «Misticismo modernista» [sobre *La sabiduría y el destino*], *La España Moderna* [121 (I-1899), pp. 156-157]; Pedro González Blanco, «Literatura contemporánea. Mauricio Maeterlinck» [incluye un fragmento de *El templo del azar*], *Nuestro tiempo* [35 (XI-1903), pp. 599-605]; Pedro González Blanco, «*Le double jardin*», *La Lectura* [I (1905), pp. 183-187]; José Francés, «*La inteligencia de las flores*», *Renacimiento* [4 (VI-1907), pp. 524-526]; Max Grillo, «*La inteligencia de las flores*», *La Lectura* [III (1908), pp. 39-44]; Julián Juderías, «La muerte según Maeterlinck», *La Lectura* [II (1913), pp. 34-45]; José Alsina, «Una lección de Maeterlinck» [sobre *La vida de las termitas*], *ABC* [7530 (17-II-1927), pp. 4 y 6], entre otros. También se publicaron algunos textos no estrictamente literarios del dramaturgo: «Lo porvenir», *Helios* [1 (IV-1903), pp. 81-91]; «El templo sepultado», *La república de las letras* [1-13 (1905)]; «El sufragio universal», *La república de las letras* [14 (1905), p. 2]; «La medida de las horas», *Revista Latina* [1 (30-IX-1907), pp. 39-41]; «La medida de las horas» [trad. Bustos Tavera], *Prometeo* [XXXVIII (1912), pp. 193-198] o «El heroísmo», *España* [24 (1915), pp. 8-9], entre otros.

²¹⁷ *La Vida Literaria*, 4 (28-I-1899), p. 76.

grupo de personas con antorchas se acerca a la casa de una familia ignorante de su tragedia. El color azul mortecino del cuadro contrasta con la iluminación de la sala familiar que refleja una silueta en sombra; en primer plano, parece afirmarse la aspiración simbolista a la belleza como respuesta al dolor, mediante la representación de una fuente con un vistoso pavo real. Rusiñol parece haber concebido el cartel no sólo para hacer la publicidad del evento, sino como una suerte de escenografía para esa frustrada puesta en escena.

Por su parte, quizá sea el artículo que Ramón Pérez de Ayala²¹⁸ publicó en *La Lectura* [1903: 48-63] uno de los mejores trabajos dedicados al dramaturgo, por cuanto se trata de un completo y preciso estudio de su teatro y su filosofía, que pone de manifiesto un alto conocimiento de la obra y los presupuestos estéticos del «joven maestro flamenco, metafísico sagaz y refinado estilista, trágico poderoso y místico adusto» [63]. El escritor incluye a Maeterlinck entre los grandes creadores de la modernidad, junto a Ibsen y Tolstói, y reconoce el magisterio que estos han ejercido sobre las conciencias y el espíritu moderno:

¿Quién puede asegurar que no les deba repentinas y raras visiones de la realidad, aspectos inauditos de las cosas, sacudimientos iniciales en la vida consciente, rápidas intuiciones, clarividencias momentáneas, vago despertar de remembranzas remotas...? Ellos han sabido estremecer nuestras fibras más delicadas, y con el influjo generador de su genio poderoso han moldeado nuestro barro a su imagen y semejanza [48-49].

El autor de *Troteras y danzaderas* analiza en profundidad cada uno de los dramas maeterlinckianos, y no sólo desde el punto de vista dramático, sino sobre todo desde una perspectiva filosófica, que hace de Maeterlinck «un refinado, un soñador, y, por ende, un simbolista, [...] un *místico positivista*» [49], obsesionado con el misterio. Estos dramas no son sino proyecciones literarias de su complejo mundo espiritual –que se expresa mediante una serie de recursos bien conocidos–, determinada por esa atmósfera de ensueño tan característica: «El diálogo, escrito en prosa rítmica, medida, [...] está lleno de repeticiones que pudieran parecer infantiles [...], pero que en rigor no son más que frases necesarias para dar cierto tono cabalístico y como de iniciación o conjuro a los recitados de los personajes, que a la postre no vienen a ser más que almas cristalizadas en símbolos» [51].

²¹⁸ La influencia de Maeterlinck en el escritor se deja ver en su pieza *La dama negra* (*Tragedia de ensueño*), publicada en la revista *Helios* [II, 5 (1903), pp. 14-20].

La prensa madrileña y las revistas literarias están jalonadas, como hemos apuntado, de reseñas sobre el teatro y los ensayos filosóficos de Maeterlinck, que repasan los detalles de su biografía y esquematizan los rasgos más destacados de su estética²¹⁹. Véase, si no, el artículo de Antonio de Hoyos y Vinent²²⁰, publicado en *Revista Latina* [1907: 33-36], en el que señala la influencia de las «fuerzas desconocidas de la naturaleza», el «simbolismo» de los personajes y la creación de un «teatro estático» como elementos caracterizadores de su dramaturgia, amén de analizar el carácter «determinista, posibilista y místico al tiempo mismo» [35] de su filosofía: «Resultado de estas facetas de su espíritu es una suave luz irisada y tenue, que parece venir de los confines de la inteligencia, obsesiona el cerebro, y hace llegar las frases ritmoides y desfallecientes de poesía, como en un éxtasis» [36].

No podemos dejar de referirnos, asimismo, a un breve ensayo de *Ángel Guerra* [José Betancort Cabrera] en *La Ilustración Española y Americana*, publicado el 15 de marzo de 1906, sobre «La evolución de la estética teatral», pues apunta las claves que hacen del teatro maeterlinckiano una obra original, que ya no necesita «revestirse de encarnadura humana» porque «extiende la visión artística a lo suprasensible, lleva su sondaje psicológico al más allá, en que las cosas no se ven y solamente pueden presentirse» [1906: 166]. Y continúa apuntando:

La acción escénica nada nos dice, ni obra sobre nuestro emotivismo, ni tampoco acosa nuestra sensibilidad nerviosa. En cambio, al asimilarnos los estados del alma que sugiere, estados de inconsciencia, de intranquilidad espiritual, de incertidumbre, la sugestión de lo desconocido, pesando tremendamente sobre nuestro espíritu, lo llena de un miedo y de una angustia inexplicables. Siguiendo ese vivir misterioso de los héroes de Maeterlinck, el ánimo duda, tiembla, pena adolorido, sin poder sacudir la torturante obsesión que ha conseguido adueñarse de él [166].

Ángel Guerra parece desconfiar de esta novedosa estética dramática – fundamentada en una «acción teatral insignificante» y un «arte de sugestión» y «ensueño»–, en tanto que se trata de un modelo ajeno a los viejos moldes, que cuestiona el sentido de los géneros literarios tradicionales:

²¹⁹ Para constatar esta realidad, véanse, aunque con muchos años de diferencia, «Un nuevo drama de Maeterlinck» [sobre *Barba Azul* y *Aryana*], *Nuestro tiempo* [1 (1901), pp. 157-160] y Enrique Gómez Carrillo, «Un nuevo drama de Maeterlinck» [sobre *El juego del amor y de la muerte*], *ABC* [7710 (15-IX-1927), pp. 9-10].

²²⁰ La influencia maeterlinckiana en Antonio de Hoyos se pone de manifiesto en *Un alto en la vida errante*, escrita en colaboración con Ramón Pérez de Ayala, que se publicó en *Renacimiento Latino*, 1 (1905), pp. 41-44.

Quizás todas estas innovaciones en la estética y en la técnica teatral sean formas transitorias del arte escénico, por un momento desviado de su cauce natural. Tal vez nunca lleguen a enseñorearse del alma de las muchedumbres, por más que al presente hayan arrastrado tras sí las devociones de una minoría espoleada por una inquieta curiosidad mental y con sed de renovarlo todo, como si los géneros literarios no hubiesen cuajado en moldes propios, con caracteres y cualidades artísticas cumplidamente definidas [167]²²¹.

* * *

Aunque no se publicaron en prensa, hay que referir también otros trabajos interesantes sobre el dramaturgo, como el ensayo de Enrique Gómez Carrillo, incluido en el libro *El alma encantadora de París* [1902: 211-228], que atiende a dos de los aspectos más destacados del teatro de Maeterlinck, esto es, el amor y la muerte. Mediante un detallado recorrido por su obra dramática –desde *La princesa Malena*, *La intrusa* o *Interior*, hasta los «dramas para marionetas» y *Peleas y Melisanda*–, el escritor guatemalteco analiza el significado del silencio y lo «dramático cotidiano», así como la acepción del «teatro estático» y el «doble diálogo» del drama, referido a lo que dicen explícitamente los personajes y a cuanto late por debajo de sus palabras como expresión del misterio. La muerte y el amor se dan la mano en la construcción de ambientes y personajes, puesto que «Maeterlinck da a las relaciones amorosas un origen fatal», y «este modo de comprender la vida interior nos explica la intensidad obsesionante de sus idilios mudos, de sus escenas casi paralíticas, casi extáticas, en las cuales una angustia nerviosa nos oprime el corazón» [227]²²².

Por otra parte, Eugenio d'Ors se referirá, mucho después, en una de sus «Glosas» de 1930, a la faceta dramática de Maeterlinck, que supera con creces los otros ámbitos literarios tentados por el autor:

Nunca he apreciado mucho en Maeterlinck al poeta lírico, demasiado característicamente colocado en la manera de las detestables horas estéticas en que florecieron lo inefable y el balbuceo. Tampoco al prosista, que es, al contrario, y muy a sangre fría, un retórico bastante *pompier*. Y, menos naturalmente, al que llaman filósofo... Pero, ante el autor teatral, ninguna reserva [2006: 115-116].

²²¹ Existen otras referencias a Maeterlinck en dos ensayos más de «Ángel Guerra», «Teatro de espanto», *La Ilustración española y americana* [XXVI (15-VII-1910), pp. 30-31] y «Letras extranjeras. Ante el misterio de la muerte», *La Ilustración española y americana* [I (8-I-1913), pp. 18-19], así como en uno de Correa Calderón, «Escolios líricos. El silencio en Mauricio Maeterlinck y Gabriel D'Annunzio», *La Ilustración española y americana* [2 (15-I-1920), p. 27].

²²² Véase otro artículo de Enrique Gómez Carrillo, «El gran apostolado de Maeterlinck durante la guerra», Madrid, s.f., pp. 179-186.

Ramón Gómez de la Serna [1989: 271-276], cuyas primeras creaciones pantomímicas están en deuda con el teatro maeterlinckiano, nos ha dejado también un apasionado retrato del autor en los últimos años de su vida, en el que recuerda su visita a España en 1916, así como el magisterio espiritual que ejerció a comienzos de siglo entre los jóvenes modernistas:

La paternidad Maeterlinck no actuó mal y vino a hacernos reaccionar contra los nietzschanismos del momento. No era más que una presencia, la presencia de un tío venerable y pensativo. Su doctrina era escasa, pero maniobraba con sombras indecibles, con aprensiones que probablemente serán las mismas siempre porque vienen de la enmudecida muerte. [...] En el fondo así nos hablábamos del párroco de nuestra parroquia, la parroquia del comienzo de siglo. Aunque un poco laico, el caso era que volvía a tomar en sus manos el espíritu con una seriedad sacerdotal [1989: 271-272].

Finalmente, María Martínez Sierra se refiere en el «Prólogo» a su traducción de la obra dramática casi completa del escritor, publicada a finales de los años cincuenta, a la fascinación que la juventud rebelde de entonces sintió por Maeterlinck, símbolo de toda esa generación de escritores ávidos de novedades estéticas:

Acaso estábamos ya hastiados, aunque tan jóvenes, del realismo implacable de Zola, fatigados de la no menos implacable precisión de los Goncourt, y anhelábamos algo que nos libertase de lo palpable, sólido y evidente; nos dolían los ojos del espíritu, cansados de mirar la vida a la luz meridiana del naturalismo que alumbró nuestra cuna, y pedíamos nube y crepúsculo como un chiquillo pide una fruta. [...] En fin, acogimos a Maeterlinck –en edad, nuestro hermano mayor; algo como el hijo de un primer matrimonio de nuestra santa madre común, la Poesía– como a guardián y guía del laberinto en que estaba sin duda escondido el Enigma, que, deliciosamente, nos inquietaba [1958: 17-18].

8.4. Las traducciones españolas del teatro de Maeterlinck

Un capítulo importante de la recepción crítica de Maeterlinck en España es el referido a las traducciones, pues que de su cantidad podemos deducir el interés que despertaba el autor entre los intelectuales y escritores de entonces²²³. Ya hemos analizado la trascendencia y significación de las traducciones catalanas de Pompeu Fabra y la versión castellana de Martínez Ruiz. Ahora se trata de recoger sistemáticamente aquellas que se publicaron en las más importantes revistas modernistas madrileñas, aun

²²³ *Clarín* había reclamado a los escritores españoles, en uno de sus «Paliques», la traducción de obras extranjeras, así como la necesidad de que esas traducciones fueran de calidad: «Si fueran artistas de la palabra los que tradujeran a los artistas extranjeros, la influencia de éstos en el gusto y en la cultura de España sería mayor. [...] Son contadísimas las traducciones que aquí se deben a escritores verdaderos. [...] A falta de literatos que traduzcan, traducen los que no son literatos. Y así anda ello» [*Madrid Cómico*, 484 (28-V-1892), p. 3].

cuando, en la mayor parte de los casos, se trata de versiones no destinadas luego a la representación [Anoll Vendrell, 1995: 177-184]²²⁴.

La primera traducción al castellano que aparece en una revista madrileña, después de la versión de Martínez Ruiz, es, quizá, la atribuida, ya casi con toda seguridad, a Valle-Inclán. Se trata, como hemos apuntado, de una versión de *Interior*, publicada en *Electra* en 1901²²⁵. Ese mismo año se publicó en Barcelona una traducción al castellano de la *Trilogía de la muerte* [*La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior*], firmada por Antonio de Palau; véase, también, sobre estas mismas obras, la traducción de Antonio de Vilasalba en 1904 [Anoll: 182].

En la revista *Los cómicos* se publican en 1904 varias traducciones sin firma de *Interior*²²⁶, una escena de *Monna Vanna*²²⁷ –que forma parte del repertorio de la compañía dramática de Maeterlinck-Leblanc en su visita a España–, y una escena de *Peleas y Melisanda*²²⁸. Un fragmento de esta última obra se publica también, por esas mismas fechas, en la revista *Alma española*, traducido por Gregorio Martínez Sierra²²⁹, quien se convertirá, junto a su mujer María de la O Lejárraga, en el mayor traductor de Maeterlinck desde la editorial Renacimiento, a partir de 1916. Por su parte, una escena de la versión de *Monna Vanna* traducida y publicada por José Jurado de la Parra para María Guerrero apareció en las páginas de *El Nuevo Mercurio* en 1907²³⁰. Y en este mismo año, se publica en *Renacimiento* una traducción de *Los ciegos*, a cargo de Rafael Urbano, acompañado de un interesante artículo sobre el dramaturgo²³¹. La revista *Prometeo* contribuye también, en su afán de cosmopolitismo, a la difusión del teatro de Maeterlinck y de otros autores extranjeros; Ricardo Baeza y su hermana Elvira traducen *Aladina y Palomides* en 1910²³². También debemos apuntar las versiones escénicas preparadas por Ramón Franco y Enrique Gómez Carrillo para sendas representaciones de *La intrusa* (Teatro de la Princesa, 1908) y *El alcalde de Stilmonde* (Teatro de la Latina, 1920), respectivamente, así como la traducción de los hermanos canarios

²²⁴ Aunque recogemos estrictamente las traducciones dramáticas, véanse también algunas versiones poéticas, no siempre firmadas: «Letras belgas: Canción», *Electra* [8 (1901), p. 233]; «Canción» [por Enrique Díez-Canedo], *La Alhambra* –Granada– [237 (30-I-1908), p. 7]; «Miradas» [por Ricardo Baeza], *Prometeo* [X (VIII-1909), pp. 32-34]; o «Las de los ojos vendados» y «Las tres hermanas ciegas» [por Rafael Lozano], *Prisma* [1 (I-1922), pp. 28-29], entre otras.

²²⁵ *Electra*, 3 (30-III-1901), pp. 76-83.

²²⁶ *Los cómicos*, 4 (31-XII-1903), p. 6; 5 (7-I-1904), p. 6; y 7 (21-I-1904), p. 6.

²²⁷ *Los cómicos*, 15 (17-III-1904), p. 5.

²²⁸ *Los cómicos*, 21 (28-IV-1904), p. 2.

²²⁹ *Alma española*, 18 (13-III-1904), pp. 7-8.

²³⁰ *El Nuevo Mercurio*, 3 (III-1907), pp. 355-359.

²³¹ *Renacimiento*, 7 (IX-1907), pp. 290-326; seguido del artículo de Rafael Urbano, «El guía ha muerto».

²³² *Prometeo*, 17 (1910), pp. 209-237.

Millares Cubas para la representación de *Interior* en Las Palmas de Gran Canaria (1910).

Con respecto a las traducciones catalanas, Anoll [1995: 181] informa de la edición conjunta de *Les set princeses* y *Sor Beatriu*, en traducción de J. Massó y Ventós, publicada en Barcelona en 1912. *L'alcalde de Stilmonte*, por su parte, se publicó en la ciudad condal en 1920, traducido por Salvador Vilaregut. Tenemos noticia también de la existencia en el Instituto del Teatro de Barcelona de una versión de *La primpcesa* [sic] *Magdalena*, por Soler de las Casas, que no tiene fecha, aunque podría tratarse de una obra de principios de siglo, así como una traducción de la obra adaptada para la ópera *Pelleas i Mélisanda*, de Debussy, firmada por Joaquim Pena en 1930.

8.5. La visita de la «Compañía Maeterlinck-Leblanc» (1904)

Maeterlinck acude a España en marzo de 1904, acompañado de su mujer, la actriz Georgette Leblanc, para representar cuatro piezas de su repertorio –*Monna Vanna*, *Joyzelle*, *Aglavaine et Sélysette* y *L'Intruse*–, primero en Barcelona, y después en Madrid, antes de continuar su viaje hacia Lisboa [Rebello, 1979: 20]. La repercusión de su visita a España se deja notar profusamente en los periódicos y revistas de entonces. Poco se ha escrito sobre los estrenos que tuvieron lugar en la ciudad condal durante los días 8, 9 y 10 de marzo, y mucho más sobre la presencia de la compañía en la capital madrileña. El periódico *La Dinastía* recoge, luego de las tres representaciones organizadas en el Teatro Principal de Barcelona, una interesante crítica sin firma de los espectáculos, en la que se habla incluso de «acontecimiento teatral», gracias sobre todo a la interpretación de Leblanc, «una actriz de grandes arrestos». Aun cuando, a pesar de las dificultades de comprensión del espectáculo en francés, la curiosidad por ver a Maeterlinck sobre las tablas fue grande, lo cierto es que el público no respondió a estas expectativas como se esperaba. Y sorprende que no fuera así, dado que la obra del dramaturgo belga ya era bien conocida en los círculos teatrales y modernistas de Cataluña:

En estas obras campea incontrastablemente la poesía, [...] mas el pensamiento capital de cada una y la manera de tratarlo en relación con su finalidad son de tal naturaleza, que no pueden obtener un éxito decisivo –bueno o malo– del público barcelonés, podríamos decir del público español, no bien preparado todavía, ni mucho menos, para tal índole de literatura. Bien es verdad que Mme. Leblanc no sólo ha traído las obras de Maeterlinck, sino que nos las ha dado arregladas, pues tal vez ni una sola de ellas ha dejado de sufrir grandes recortes y recibir algunos añadidos; pero así y todo –traducidas

al español sería difícil la adaptación del público a las mismas–, calcúlese qué habrá ocurrido tratándose de un lenguaje que aquí muchos aprenden, pero pocos entienden [La Dinastía, 8202 (12-III-1904) p. 1].

Las representaciones madrileñas, por su parte, se celebraron en el Teatro de la Comedia, durante los días 12, 13 y 14 de marzo, y contaron con gran éxito de público²³³. Como sucedió en Barcelona, la noticia de la visita de la compañía dramática se recogió con gran interés en los periódicos y revistas de la capital días antes de las funciones²³⁴. Una de las crónicas más significativas a este respecto es la de Gabriel Araceli –que no es otro que Pío Baroja, como afirma Salaün [2002: 223], siguiendo a Litvak [1968]–, publicada en las páginas de una revista señera del modernismo. Se trata de una ajustada crítica del teatro y la filosofía de Maeterlinck, en la que se hace ver la importancia del misterio, el protagonismo de «las poéticas figuras femeniles» que intervienen en los dramas, así como la «filosofía fatalista» de la que dependen los personajes y las cosas:

Es necesario para lograrlo desplegar el arte inimitable del escritor belga; conseguir [...] bañarlas en un ambiente ideal de poesía, en que se destacan máximas casi místicas, siempre de rígida y elevada moral, e impregnarlas de un *algo* temeroso y vago que lleva, traduciéndose en una sucesión de hechos insignificantes, la impresión de lo misterioso al ánimo del lector o del espectador [Alma española, 17 (6-III-1904), p. 13].

Para el autor de la crónica, la elaboración formal de su teatro demuestra bien a las claras que «Maeterlinck [...] es antes que nada poeta». Y la «emoción estética» que se

²³³ No pasemos por alto estas irónicas declaraciones de José de Laserna en *El Imparcial* [13273 (13-III-1904), p. 1], que ponen de manifiesto la rivalidad teatral entre Barcelona y Madrid: «Mientras los periódicos de Barcelona –la vanguardia de todos los modernismos– se quejan del escaso entusiasmo “de taquilla” con que ha sido recibido el teatro de Maeterlinck, aquí, en este “poblachón de la Mancha”, el resultado financiero está asegurado».

²³⁴ Véase *Nuevo Mundo* [530 (3-III-1904); *apud* Senabre, 2000: 137]: «Para los madrileños, el interés de esa *tourné* es doble, porque, en general, nos son igualmente desconocidos los artistas que en los carteles se nos ofrecen. Otras compañías han venido a Madrid con repertorio conocido por traducciones o por otras *tournées*. Del teatro de Maeterlinck no hemos visto representar nada o casi nada». Después se informa de la trayectoria y el carácter de los dos actores más destacados de la compañía: «Georgette Leblanc comenzó su carrera como tiple en la ópera cómica de París, [...] debutó en el teatro de la *Œuvre* adonde la llevó su fama de excelente cómica, [...] [y] Albert Darmont [es] afortunado discípulo de Worms y uno de los actores franceses de mayor originalidad». En este mismo número, Salvador Canals alerta a los jóvenes de seguir el modelo propuesto por Maeterlinck, pues que el dramaturgo es «inimitable» [cit. Senabre, 2000: 139]. También en *Nuevo Mundo* se publicó después una semblanza ilustrada de la actriz, en la que se afirma que «ninguna otra mujer es capaz de rivalizar con ella en el difícil arte de personalizar los sentimientos más vaporosos que formula vagamente la prosa de Maeterlinck», pues «con Sarah Bernhardt, la Rejane y la Duse, forma Madame Leblanc la tetrarquía de las grandes actrices» [*Nuevo Mundo*, 531 (10-III-1904); *apud* Senabre, 2000: 145]. Véase, asimismo, en este mismo número, «El repertorio de Maeterlinck», una crónica de «Alejandro Miquis» (Anselmo González) [*apud* Senabre, 2000: 139-142].

desprende de su prosa consigue «la sensación extraordinariamente melodiosa y agradable que produce la lectura de una bella poesía» [13]²³⁵.

Gregorio Martínez Sierra se expresa de forma similar en las palabras previas a su traducción de una escena de *Peleas y Melisanda*, publicada también en *Alma española*:

Mauricio Maeterlinck es un enamorado del misterio. ¿Un enamorado de él o un maestro en el arte de producirle? [...] Leo sus obras teatrales, y rendido a la magia de su maravilloso sugerimiento, soy fiel creyente en su sinceridad. [...] Hoy he leído las rítmicas prosas que dicen el amor de Melisande y Pelléas, y doy con toda el alma gracias al poeta, porque, merced a ellas mis pensamientos, como la madre y la esposa de este su drama, «se han refugiado del lado de la sombra» [«Actualidad literaria. Mauricio Maeterlinck», 18 (13-III-1904), pp. 7-8].

No menos significativa es la nota de Alejandro Sawa –no recogida en ningún otro lugar– sobre el teatro maeterlinckiano, que no nos resistimos a transcribir casi íntegramente:

Como de Dante decían los habitantes de Rávena: «ése es el hombre que va y viene del Infierno», de Maeterlinck puede decirse: «ése es el hombre que va y viene del Misterio». [...] Viene de la Selva oscura. Es un embajador del «más allá». Encontraréis en su obra soles nuevos y tinieblas de pesadilla. [...] Como Colón continentes de tierra, el nauta singular de que me ocupo ha descubierto vastas extensiones de territorio moral jamás holladas, por el análisis de ninguna psicología. Es un noble y fuerte aventurero de lo ideal.

Es también un explorador-poeta. Su teatro, especialmente, tiene vistas que dan a latas extensiones de ensueño, que él ha recorrido fatigosamente a pie, como un caminante. Zola ha viajado por la vida con un triple cerco de bronce en sus zapatos. Maeterlinck tiene alas. Es lo que Mercurio por oposición a Vulcano... [...]

Sea bien venido entre nosotros Mauricio Maeterlinck, peregrino de la belleza, cruzada del Arte, conquistador cuya espada es una antorcha... [«Medallones. Mauricio Maeterlinck», *ABC*, 99 (9-III-1904), p. 6].

La revista *Los cómicos*, por su parte, siempre atenta a las novedades en materia teatral, publicó dos crónicas de José León F. Coca sobre la *tournee* de Maeterlinck en España, que sirvieron para completar el interés de esta publicación por el dramaturgo, además de las ya reseñadas traducciones del autor. En su primer artículo, el crítico reflexiona con extraordinario lirismo sobre la «tragedia íntima» de unos personajes «oscuros y sencillos, [que] ni siquiera tienen nombre», creados por la imaginación del «poeta de las fantasías tenues, de las vaguedades, el gran enamorado de la media luz

²³⁵ Sobre este particular, «Clavigero», «Pláticas. Crítica literaria», *Alma española* [17 (6-III-1904), p. 5]: «Maeterlinck ha escrito dramas que, así de primeras, parecen hechos en prosa; pero no se necesita mucha perspicacia ni excelente oído para ver y apreciar que están escritos en versos de diferente unidad métrica, sabiamente acoplados. *La princesse Maleine* apareció en su primera edición en versos libres, y en la segunda en prosa, una prosa que es apariencia tipográfica». Recuérdense aquí las ideas de Mallarmé sobre la prosa poética, o la indistinción entre el verso y la prosa defendida por Juan Ramón Jiménez.

indecisa». Luego de comparar a Maeterlinck con Shakespeare –ambos prototipo del «poeta psicólogo de lo invisible»²³⁶–, se apuntan las claves ya expuestas en *El tesoro de los humildes* sobre su filosofía fatalista y su novedosa consideración de la tragedia:

El fatalismo, las fuerzas ciegas y sobrenaturales que nos impelen a obrar sin dejar paso a la reflexión, surgen en su teatro con la misma grandeza que en la tragedia griega. La diferencia está en que en ésta ese fatalismo se cumplía brutalmente, en aparatoso y bárbaro desenlace, mientras que en Maeterlinck la catástrofe es en un alma que cae en silencio, obscuramente, conflicto psíquico que no se nos revela, tragedias íntimas que no exteriorizan nunca [14 (10-III-1904), p. 6].

Días después de haber asistido a las representaciones, durante «tres días de ejercicios místicos, de exploración fantástica por el campo inexplorado del Misterio», Coca se refiere a la actitud del público ante la propuesta dramática de Maeterlinck. Y no censura el crítico su comportamiento, sino que parece compadecerse de sus prevenciones morales –con no pocas dosis de ironía–, pues que los espectadores están demasiado acostumbrados al viejo teatro de salón:

Nuestro público se ha mostrado indiferente, retraído, recibiendo con prevención un género dramático al que no está habituado y que tanto se separa del procedimiento echegarayesco. Lo comprendo. Comprendo el tedio del buen burgués, obligado a ver una obra que no entiende, en una lengua extraña y sin el aparato sugestivo de un decorado lujoso y un rico vestuario. Comprendo la frialdad de nuestros títulos y grandes no transigiendo con el concepto maeterlinckiano del honor, que difiere bastante del concepto castellano [15 (17-III-1904), p. 3].

Las crónicas a pie de escenario, y día tras día, de los espectáculos nos ofrecen, sin duda, una perspectiva inmediata sobre la puesta en escena, la interpretación de los actores y la respuesta del público. Los periódicos madrileños más destacados habían recogido ya de sus corresponsales catalanes la información sobre los estrenos de Barcelona²³⁷. La cobertura que luego se le dio a la noticia en Madrid demuestra la expectación ante las representaciones, como se observa en las crónicas que Manuel Bueno escribió para los lectores de *Heraldo de Madrid*²³⁸, en las que José de Laserna y

²³⁶ No era la primera vez que se comparaba a Maeterlinck con Shakespeare; recuérdese el artículo que Octave de Mirbeau publicó en las páginas de *Le Figaro* (24-VIII-1890), a propósito de *La princesa Maleine*.

²³⁷ La nota publicada en *Heraldo de Madrid* [4860 (11-III-1904), p. 3] se refiere, además, a los éxitos cosechados por la compañía en su gira europea de 1903.

²³⁸ El mismo día del estreno de *Monna Vanna* el 12 de marzo, se publica una crónica sin firma –¿Manuel Bueno?– en este mismo periódico [4861 (12-III-1904), p. 1], sobre el alcance político de esta obra caracterizada por el conflicto entre el amor y el deber patriótico: «Maeterlinck nos ha prestado un gran servicio: emanciparnos de las menudencias, trampantojos y miserias de la política actual, peor cien veces que la política de Florencia, pues al cabo aquélla hacía vivir una gran ciudad en el poderío luminoso del

J. Arimón publicaron en las páginas de *El Imparcial* y *El Liberal*, respectivamente, o en las reseñas de *Zeda* [Francisco Fernández de Villegas] publicadas en la revista *Nuevo Mundo*, bien que todas ellas adolezcan de cierta ambigüedad, debida, tal vez, a la urgencia de sus impresiones sobre los espectáculos.

Las críticas se dirigen, en primer término, hacia el elenco de actores de la compañía —«Para la interpretación de *Monna Vanna* no puede haber elogios. [...] [Georgette Leblanc] no es un portento ni tiene nada de excepcional. [...] De los demás actores nada diré en tono de censura, por impedírmelo ciertos respetos que yo a mí mismo me impongo»²³⁹—, aunque la opinión sobre la esposa de Maeterlinck varía, sustancialmente, a propósito de *Joyzelle*: «La señora Leblanc estuvo muy guapa y muy “estatuaría”, y puso en la interpretación de la protagonista toda su inteligencia, toda su voluntad y toda su memoria, porque declama sin apuntador»²⁴⁰. Y es que, como señala Manuel Bueno, «no sé de ninguna actriz que pudiera superarla en la interpretación del teatro de Maeterlinck»²⁴¹. Las crónicas se refieren también a la «pobreza de medios escénicos» de las representaciones, así como al vestuario o a los numerosos cortes de los textos en su adaptación, y es que, una vez más, las deficiencias de la *mise en scène* se achacan a la inviabilidad teatral de estos dramas: «Tal como está escrita [*Aglavaine et Sélysette*, en este caso] es una producción, como casi todas las de Maeterlinck, más a propósito para ser leída que para verla en escena»²⁴². En términos similares se expresaría también nada menos que Emilia Pardo Bazán, desde su tribuna de *La Ilustración Artística*: «El teatro de Maeterlinck —a la lectura— no parece de los más representables. Su misma delicadeza y vaguedad tienen poco de dramático, según las fórmulas consagradas, que requieren acción y movimiento, unidos a cierta claridad y precisión que permitan al público apoderarse del pensamiento del autor y del asunto de la obra» [«La vida contemporánea», 1160 (21-III-1904), p. 202]²⁴³.

Arte, y este florentinismo nuestro está acabando con la gran España, maestra en el tiempo de grandeza, de honor, de derecho y de moral».

²³⁹ M. Bueno, «Maeterlinck en Madrid. *Monna Vanna*», *Heraldo de Madrid*, 4862 (13-III-1904), p. 1.

²⁴⁰ J. Laserna, «Los teatros. *Joyzelle*», *El Imparcial*, 13274 (14-III-1904), p. 3.

²⁴¹ M. Bueno, «Maeterlinck en Madrid. *Joyzelle*», *Heraldo de Madrid*, 4863 (14-III-1904), p. 1.

²⁴² J. Arimón, «*Aglavaine y Sélysette. La intrusa*», *El Liberal*, 8920 (15-III-1904), p. 2.

²⁴³ En este mismo número, flanqueado por un retrato de Georgette Leblanc en portada, se incluye otro artículo de R. (¿?) sobre «Mauricio Maeterlinck» [p. 204], en el que se apuntan las características especiales de su teatro y la necesidad de contar con intérpretes especializados, «actores que se identifiquen con esa psicología extraña de las concepciones maeterlinckianas, que penetren hasta lo más hondo de los personajes que han de representar y que al propio tiempo les den todo el vigor plástico con que el poeta-artista los ha ideado». En este sentido, el crítico señala que no hay actriz mejor para encarnar a estos personajes que Georgette Leblanc.

Pero no todas las críticas a los actores –Georgette Leblanc y Albert Darmont, como figuras principales– y a la puesta en escena son tan ponderadas como estas; «Zeda» no tiene dudas al respecto, y afirma, incluso, que aceptar este tipo de montajes «es demostrar que merecemos la burla que de nosotros hacen los que explotan nuestra carencia de buen gusto y la poca importancia que concedemos al arte» [*Nuevo Mundo*, 532 (17-III-1904); *apud* Senabre, 2000: 147]. Asimismo, celebra la recepción del teatro extranjero en España, pero lamenta las condiciones en las que se ha llevado a cabo: «Muy conveniente es para el arte español que de cuando en cuando llegue a nuestra patria algo de lo que otras naciones producen; pero que no venga si ha de venir desnaturalizado y adulterado como esta vez se nos ha traído parte del teatro del poeta belga» [*Nuevo Mundo*, 533 (24-III-1904); *apud* Senabre: 147]²⁴⁴.

En otro sentido, la virtualidad escénica de *Monna Vanna* –la primera de las obras representadas por la compañía– es la que hace optar a los críticos por esta forma tradicional de hacer teatro, frente a otras propuestas dramáticas, que –a pesar de ser las preferidas por los «estetas», como señala Laserna con cierta ironía– son, sin duda, las más originales de todo el teatro maeterlinckiano:

Opto por el dramaturgo de *Monna Vanna*, aunque sea más “chic”, más “esteta” preferir al otro de las borrosas, laberínticas, abstrusas y quintaesenciadas fantasías difícilmente comprensibles en la escena por la falta de relieve, de plasticismo, que exige la representación. [...] Maeterlinck se ha dejado en *Monna Vanna* de vaguedades, simbolismos, misticismos, ensueños y misterios de poemas, mitos y leyendas fantásticas, para escribir una obra clara y humana, un drama romántico, en una palabra, con arreglo a las viejas fórmulas y a los antiguos moldes²⁴⁵.

Sin embargo, este sarcástico juicio aparecido en la revista *Gente vieja* –tan poco favorable a las novedades modernistas–, demuestra la diversidad de pareceres ante la obra del dramaturgo belga, amén de cargar las tintas, nuevamente, contra la actriz principal y la escenografía del montaje:

Prueba esta obra, que es sencillamente romántica y anticuada en sus procedimientos, [...] no he encontrado el misticismo modernista, ni la *juerga* de almas que nos habían anunciado. [...] Yo, no solamente no sentí *escalofríos*, sino sueño. [...] Si Maeterlinck se llamase Suárez, y la señora Leblanc, García; si aquellas decoraciones y aquel

²⁴⁴ Véase también, en los mismos términos, esta crónica sin firma de *La Ilustración española y americana* [XI (22-III-1904), p. 175]: «Madame Georgette Leblanc es una actriz apreciable, inferior en méritos a muchas de las actrices españolas, entre las cuales pasaría punto menos que inadvertida. [...] Tan mala o peor que la compañía ha sido la *mise en scène*, mezquina, inadecuada, ridícula por su pobreza y difícilmente tolerable, no ya en Madrid, sino en la más modesta y menos exigente de las poblaciones de vigésimo quinto orden».

²⁴⁵ J. Laserna, «Los teatros. *Monna Vanna*», *El Imparcial*, 13273 (13-III-1904), p. 1.

servicio de escena lo presenta una compañía española –a diez y seis pesetas la butaca–, ¡cielos, la que se arma en la Comedia! [105 (15-III-1904), p. 7].

Aunque el teatro de Maeterlinck –más bien su puesta en escena– se admite, como vemos, con no pocas reservas, el valor de *La intrusa* parece indiscutible para unos y otros críticos. Laserna recuerda que se trata de una pieza «de absoluta originalidad, de una fuerza extraordinaria de concentración, de una sintética y vigorosa sobriedad, de un ambiente siniestro que sugestiona y atenaza, [y] produce el horror y el escalofrío de lo sublimemente trágico»²⁴⁶. Para Bueno, sin embargo, «la obra de Maeterlinck que más perspectivas desconocidas abre a mi pobre y limitado espíritu»²⁴⁷ es *Aglavaine et Sélysette*, representada en la última función de la compañía, junto a la anterior.

Todas las críticas se refieren al «silencioso respeto» de los espectadores madrileños, que no hicieron sino disimular su «tedio» ante un espectáculo poco menos que incomprensible para muchos de ellos. Parecen estar claras las causas de tal reacción en el auditorio, que, no obstante, «empieza a educarse» ante otras formas de representación sobre las tablas, más allá del teatro neorromántico y el «género chico»:

[El público] está familiarizado con dos procedimientos teatrales: el que plantea una charada con solución desangre en el último acto –recuérdese a Echegaray–, y el que se propone la conquista del público a fuerza de chistes –recuérdese el repertorio de Vital [Aza] y el de los hermanos Álvarez Quintero–. Cada vez que se le invita a conocer un autor nuevo, el público sospecha ingenuamente que le aguarda en el escenario una obra con su exposición, nudo y desenlace, a la manera tradicional, es decir, dentro de los patrones usuales aquí. Presiente que será algo que esté cerca de Echegaray y no lejos de los hermanos Álvarez Quintero. [...] Día llegará en que el alma del público se abra a ese mundo de lo inefable en que se mueven los personajes de Maeterlinck²⁴⁸.

Por su parte, el todavía joven José Ortega y Gasset escribe en *Los lunes de El Imparcial* (14-III-1904) una de las crónicas más interesantes de cuantas aparecieron durante esos días [Ortega y Gasset, 2008: 159-165]. En ella define a Maeterlinck como «poeta del misterio» y aconseja la necesidad de prepararse intelectualmente antes de asistir a sus representaciones. Ortega demuestra haber asimilado las ideas de *El tesoro de los humildes* sobre «[la] vida que está bajo la conciencia» y el silencio, y propone «recoger el espíritu disperso y debilitado» para captar ese «mundo desconocido», que apenas si podemos percibir por los sentidos²⁴⁹. Y esta es la teoría que el filósofo

²⁴⁶ J. Laserna, «Los teatros. *Aglavaine y Sélysette. La intrusa*», *El Imparcial*, 13275 (15-III-1904), p. 3.

²⁴⁷ M. Bueno, «Maeterlinck en Madrid. *Aglavaine y Sélysette. La intrusa*», 4864 (15-III-1904), p. 1.

²⁴⁸ M. Bueno, «Maeterlinck en Madrid. *Joyzelle*», *Heraldo de Madrid*, 4863 (14-III-1904), p. 1.

²⁴⁹ Véase como complemento la «Meditación preliminar», de *Meditaciones del Quijote* (1914), donde Ortega toma plena conciencia de ese otro mundo de cosas que no vemos, tan maeterlinckiano: «Hay,

advierte en las mejores piezas del dramaturgo belga, en las que «cada palabra es una sugestión, cada diálogo es una llave de oro que abre el jardín de los sueños, el reino del misterio ante nuestros ojos medrosos». La percepción sensible de ese mundo que no puede materializarse se realiza, pues, sólo a través de «las entrañas, los músculos y sobre todo los nervios»: «Por eso puede hablarse de los dramas de Maeterlinck como de obras musicales». Finalmente, Ortega compara el misticismo del autor –que había traducido a Ruysbroeck, Novalis y Emerson– con los místicos españoles, pues que son quienes «han estado durante todos los tiempos de pie en la frontera de lo desconocido».

También en *Blanco y Negro* se incluye la noticia del paso de la compañía por Madrid y se destaca la dimensión poética del dramaturgo. Y es que, frente al prosaísmo del teatro naturalista y aburguesado de la Francia finisecular, Maeterlinck se convierte en el abanderado de un nuevo lirismo escénico, inspirado por Shakespeare y los trágicos griegos. En este sentido, el anónimo autor de la crónica identifica, de una parte, los «poemas escénicos» más representativos del «teatro poético» maeterlinckiano, y, de otra, los no menos poéticos «ensayos de plástica dramática», que convierten al silencio y los objetos inanimados en instrumentos susceptibles de inspirar el misterio:

Hacía falta que bajo las bambalinas y entre los bastidores se deslizase no ya un soplo, hasta un vendaval de poesía. [...] Maeterlinck ha mirado por cima del hombro a los más aplaudidos autores actuales, y ha visto en lontananza la sombra gigantesca de Shakespeare, padre de toda la poesía teatral, y quién sabe si los fantasmas de los grandes trágicos griegos. *La princesse Maleine*, hasta ahora la obra más perfecta de Maeterlinck, en nuestro sentir, tiene reflejos shakespearianos [...] Las demás obras grandes del nuevo autor, *Monna Vanna*, *Pélleas y Mélisande*, *Joyzelle*, muestran otros magníficos aspectos del teatro poético. Pero no es sólo el Maeterlinck de los poemas escénicos mencionados el que llama nuestra atención. Más rara y sorprendente originalidad ofrecen sus ensayos de dramaturgia plástica, *La intrusa*, *Interior*, *Los ciegos*. En estas pequeñas y maravillosas obras, el silencio habla, los objetos familiares adquieren vida y relieve personales, la impresión aterra y anonada. Ya no es el arte, sino la vida misma, quien se apodera de nuestro ánimo y lo subyuga [*Blanco y Negro*, 671 (12-III-1904), p. 8].

No todos los cronistas de la prensa madrileña utilizan el mismo lenguaje –más o menos ponderado– en sus críticas hacia el teatro maeterlinckiano. En *La Ilustración Española y Americana* se publicó quizá uno de los artículos más incisivos, ya no sólo

pues, toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir ojos y oídos, el mundo de las puras impresiones. Bien que le llamemos mundo patente. Pero hay un tras mundo constituido por estructuras de impresiones, que si es latente con relación a aquél no es, por ello, menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más que los ojos, ejercitar actos de mayor esfuerzo; pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquél. El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros» [Ortega y Gasset, 2004, I: 768].

con la representación, sino con la propuesta dramática de Maeterlinck, que, según Luis Calvo Revilla para *La Ilustración española y americana*, apenas si se había visto sobre las tablas. Basten unas pocas pinceladas para advertir su inquina contra el repertorio, como estas palabras sobre *Monna Vanna*: «Como tal, para mí, está el drama mal planteado y mal resuelto. [...] Prescindiendo de lo problemático del asunto, nos quedaría un *drama muy gracioso*, si no resultara repugnante, y por repugnar no interesar. [...] En conjunto, el drama es bastante malito, con perdón del autor, y en detalle también lo es» [«Revista de teatros», (8-IV-1904: 206)]; o estas otras, no exentas de humorismo, sobre la pieza paradigmática del teatro maeterlinckiano:

La intrusa ha producido muy profunda impresión en el público. Nunca dejamos de ser niños, y a los niños se les aterra con fantasmas. *La intrusa* es la muerte: no se la ve, no se la oye; nadie se da cuenta de que llega. Sin embargo, [...] el auditorio se dio cuenta de que llegaba. Hasta oyó cómo afilaba la cuchilla y se horrorizó y sintió escalofríos. A mí no me pasó nada de eso. Pensé que era el afilador [206].

Es una lástima que no contemos con información gráfica de la puesta en escena de esta obras para comprobar hasta qué punto son objetivas o no las críticas publicadas en la prensa madrileña. Las crónicas no contienen tampoco, como hemos visto, más que la posición favorable o desfavorable de sus firmantes sobre este particular, pero sin aportar información de más enjundia sobre cuestiones escenográficas. Todo parece indicar, sin embargo, que la utilización de recargados telones pintados, rico vestuario y mobiliario verista –propios de la «alta comedia» o el «teatro por horas»–, apenas debieron insinuar la sencillez, la sobriedad escénica y la sugerencia impresionista propia de los montajes simbolistas –a pesar de *Monna Vanna*–, tan ajenos a una representación mimética de la realidad. Y es que la mayor parte de los montajes del primer teatro maeterlinckiano –ya fuera durante el paso de la Compañía del autor por Barcelona y Madrid en 1904 o en años posteriores– compartieron el mismo error de planteamiento, esto es, la interpretación realista de unas piezas que en nada tenían que ver con el teatro burgués²⁵⁰.

²⁵⁰ Con la excepción de los montajes del «Théâtre d'Art», de Paul Fort, y el «Théâtre de l'Œuvre», de Lugné-Poe, las puestas en escena del teatro de Maeterlinck casi nunca estuvieron a la altura de los planteamientos simbolistas, aunque buscaran la originalidad por otros cauces. Véase, si no, la crónica que Corpus Barga escribe en 1919 desde París en el diario *El Sol*, a propósito del estreno de *Interior* por la Comédie Française: «Había curiosidad por ver la presentación. No ha sido balbuciente y envuelta en misterio, cual parece exigirlo el mismo drama y a la manera que se ha presentado siempre. Ha sido original; ha sido un *Interior* burgués, sin misterio en el aparato, interpretado, en fin, como otra comedia cualquiera. Sacado, si así puede decirse, de la penumbra a la luz, ¿gana o pierde el drama de Maeterlinck?» [«Nuestras crónicas de París. Teatros y conciertos», *El Sol*, 704 (9-XI-1919), p. 7].

8.6. Otros estrenos de Maeterlinck en España²⁵¹

a) La *Monna Vanna* de María Guerrero (1907)

Una de las compañías dramáticas más importantes fue, sin duda, la formada por dos grandes actores de la escena española a principios del siglo XX: María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Ellos son quienes se atreven a montar una versión de *Monna Vanna* –traducida por José Jurado de la Parra–, que se estrenó el 8 de enero de 1907 sobre las tablas del Teatro Español de Madrid. Podemos considerar, por tanto, que es ésta la primera vez que una compañía española profesional organiza un montaje de calidad sobre una obra de Maeterlinck²⁵². Pero en esta ocasión no se apuesta por un texto y representación arriesgados –como pudieran haberlo sido otras piezas más originales y menos ortodoxas–, sino más bien por un drama acorde con el espíritu historicista de la compañía, que había sido, como afirma «Floridor», la obra más gustada por el público durante la gira de 1904:

De todas las obras de Maeterlinck que vimos representar con medios escénicos deplorables por la compañía “Georgette Leblanc” hace dos años [sic], [...] el admirable drama *Monna Vanna* fue [...] el que más gustó al público, tanto por su hechura romántica, como por su fórmula escénica, la más clara y comprensible de cuantas ha llevado al teatro el insigne autor [«Los estrenos. Español», *ABC*, 726 (9-I-1907), p. 9].

Sin embargo, como ocurrió tres años atrás, no toda la crítica se puso de acuerdo al considerar una obra, que, según Carlos Luis de Cuenca, «en su adaptación castellana, ha gustado más que entonces», quizá porque antes no se había entendido por la barrera

²⁵¹ Solo nos referimos en estas páginas, claro está, a su recepción escénica hasta los años veinte. Convendría, no obstante, seguir la pista del dramaturgo belga a lo largo de todo el siglo XX hasta el reciente estreno de *La noche*, una extraordinaria adaptación de *Los ciegos* por la compañía Teatro del Velador, dirigida por Juan Dolores Caballero, que tuvimos la suerte de ver en el Teatro de la Abadía de Madrid en marzo de 2009; o la no menos brillante puesta en escena de la ópera de Debussy en el Teatro Real de Madrid en noviembre de 2011. Muy reciente es el montaje de la *Trilogía de la ceguera*, en producción del Centro Dramático Nacional (Teatro Valle-Inclán), en mayo de 2015. En dicho espectáculo se presentaron por separado *La intrusa*, *Interior* y *Los ciegos*, con propuestas completamente diversas, nacidas de tres directores diferentes, que iban desde una ambientación seudorrealista para la primera, pasando por una atmósfera de turbación simbólica para la segunda, y un oscuro total que tan solo permitía hacer llegar las voces de los actores en la tercera.

²⁵² Juan Pujol reseña el estreno de *Monna Vanna*, por vez primera en Londres, en el diario *ABC* [3327 (27-VII-1914, p. 2)]. La diferencia en años con respecto a España se explica, sorprendentemente, por la oposición de la censura inglesa a un posible desnudo de la protagonista en la representación. El crítico se felicita porque «el éxito de *Monna Vanna* marca de modo perceptible un grado en la evolución del pudor inglés». Sobre la recepción de Maeterlinck en la capital británica informan las crónicas que Ramiro de Maeztu escribe «Desde Londres» para *Nuevo Mundo*: «*El pájaro azul*» [833 (23-XII-1909), p. 4] y «Maeterlinck y la muerte» [931 (9-XI-1911), p. 4].

del idioma. Este mismo cronista reconoce su preferencia por el primer teatro maeterlinckiano:

Maeterlinck, que en este drama se ha ido por los derroteros del género romántico, resulta mucho menos acertado que en sus otras composiciones, extrañas pero impregnadas de una honda poesía y de un misterioso prestigio que nos impresiona vivamente. Lo artificioso de la trama y la falta de verdad ponen una barrera entre el talento del autor y el espíritu del público, que los separa en vez de unirlos, y ni el drama se apodera del público, ni éste entra en el drama [«Crónica teatral», *La Ilustración española y americana*, IV (30-I-1907), p. 51].

La versión fue realizada por José Jurado de la Parra, a quien se reconoce haber sabido trasladar al castellano «con verdadero amor y extraordinario acierto [...] una prosa rítmica o verso blanco, que ha merecido justos y entusiastas elogios por lo difícil y esmerado de la labor» [54]²⁵³; y, aún más, la traducción demuestra que la forma es superior al fondo en esta obra de «intensa poesía», pero endeble si atendemos a su contenido argumental.

El éxito de *Monna Vanna* en 1907 fue discreto pero suficiente, teniendo en cuenta la escasa sensibilidad de los espectadores ante un teatro al margen de la norma, como apunta, con dardo envenenado, Alfonso Hernández Catá:

El espíritu de Maeterlinck ha pasado sobre el Teatro Español como una extraña sombra. Ha sido un éxito cortés. Otra obra más maeterlinckiana tal vez no hubiese obtenido ni esto. Nuestro público, quién sabe si banal, inculto o dueño de un alto sentido filosófico, no gusta de las concepciones sutilmente poéticas. Necesita ese diálogo frívolo y alado, cuando no se deja arrastrar por el conflicto sensiblero de alguna comedia retórica. Es doloroso todo esto, pero es [«*Monna Vanna*», *El Arte del teatro*, 21 (1-II-1907), p. 2].

La crónica del escritor cubano contiene, además, interesantes reflexiones sobre el dramaturgo belga, considerado «con D'Annunzio y con Eugenio de Castro [...] la trinidad artística actual...» [p. 3]. Asimismo, se ilustra con varias fotografías de la representación, en las que apreciamos el uso de telones sobrepuestos para conseguir cierta perspectiva y diferentes espacios; en primer plano, un salón cortesano renacentista, seguido de una especie de pórtico abierto, que deja ver, al fondo, una imagen de Pisa, la ciudad en la que se desarrolla la trama. El elenco de actores –cuya indumentaria responde a la reconstrucción historicista del montaje– estuvo formado por

²⁵³ Véase la sección de «Revistas y periódicos» de *El Nuevo Mercurio* [3 (III-1907), pp. 355-359], que reproduce «Una escena de *Monna Vanna*» en la traducción que representó María Guerrero: «Un poeta español [José Jurado de la Parra] ha emprendido una de las labores más peligrosas que hay en la dramaturgia: la traducción en verso de una tragedia romántica. Gracias a su habilidad y a su paciencia, ha salido, según dicen los críticos, airoso de su empeño» [355].

la pareja Guerrero-Díaz de Mendoza en los papeles principales, junto a Codina, Cirera, Juste y Soriano, para el resto de papeles²⁵⁴.

b) *La intrusa* como fin de fiesta (1908)

Un año después del estreno de *Monna Vanna* hay noticia de una representación en el Teatro de la Princesa de *La intrusa* (16 de enero de 1908), como fin de fiesta de un montaje de *Casa de muñecas*, de Ibsen. En su crónica para *Nuevo Mundo*, *Alejandro Miquis* decía no estar muy seguro de encontrarse en Madrid ante tamaño espectáculo, pues «semejante regalo es, en efecto, cosa absolutamente inopinada aquí». Y es que, aun cuando reconoce que el público y los actores adolecen de una menguada «educación artística» para entender estas dos obras del «arte escénico nuevo», no pone reparos a la intención de los empresarios de atreverse con propuestas teatrales tan arriesgadas:

Representar *La intrusa*, aun siendo de entre las obras del famoso escritor belga una de las más fáciles de representar, es difícilísimo para actores más avezados que los nuestros a ese género de trabajo, y, en esas condiciones, lograr que un público poco preparado oiga esa obra y sienta la impresión trágica que el autor imaginó, en mayor o menor grado, pero en alguno, es hacer mucho, y con eso hay que conformarse cuando se sabe de antemano que es imposible lograr más porque a ello se oponen el tiempo y el espacio [*Nuevo Mundo*, 733 (23-I-1908), p. 27].

No todas las opiniones sobre la velada son tan optimistas; véase el comentario, entre burlas y veras, de Carlos Luis de Cuenca en *La Ilustración española y americana*, a propósito de la reacción del público ante una pieza que, según él, se suponía desenfadada y cómica para un buen número de espectadores:

El drama lúgubre de Maeterlinck, *La intrusa*, se puso en la misma noche para fin de fiesta, discretamente traducido por D. Ramón Franco. Esta colocación de fin de fiesta hizo, sin duda, creer a una parte del público que era cosa de risa. No puede darse un colmo más *macabro*, como decimos ahora, tratándose de una poesía que siempre me ha puesto de punta los pocos pelos que me quedan [«Crónica de teatros», III (22-I-1908), p. 46].

José de Laserna, para las páginas de *El Imparcial*, se precia de que, «y ya era hora» [17-I-1908, p. 2], dos obras que ya formaban parte del repertorio clásico europeo llegaran «en castellano» a uno de nuestros teatros. Tras dedicar gran parte de la crónica a

²⁵⁴ Véase también la reseña del espectáculo por *Alejandro Miquis*, *Nuevo Mundo* [680 (17-I-1907), p. 6], en la que se reproducen opiniones similares.

ensalzar las virtudes del texto ibseniano, consagra, con no poca retransa, unas líneas a la puesta en escena del «fin de fiesta» maeterlinckiano, asumido por mucho de los asistentes como un sainete. Las palabras del crítico delatan una distancia infranqueable respecto a sus compatriotas, incapaces de delectar aún la trascendencia simbólica de la pieza, y un evidente desasosiego por el hecho de otorgar un lugar subsidiario a una obra de las dimensiones de *La intrusa*:

Y, en realidad, para algunos lo fue [un sainete]. El siniestro y espantoso cuadro de Maeterlinck (del que se destaca el anciano ciego, aparte la representación macabra, incorpórea y misteriosa, y en el cual [*sic*] se aplaudió a Morano), excitó la hilaridad de una parte del público. Luego dicen que España es un pueblo triste. Y nos reímos de la muerte [*El Imparcial*, 17-I-1908, p. 2].

c) Maeterlinck en Canarias (1909)

La fundación del «Teatrillo» de Luis y Agustín Millares Cubas en Las Palmas de Gran Canaria —que no hay que confundir con el libro homónimo que los hermanos publicaron en 1903— constituye uno de los capítulos más interesantes de la renovación escénica de principios del siglo XX en las Islas Canarias [León Cabrera, 1989]. Este pequeño teatro de cámara, fundado en torno a 1908, organizó representaciones de los propios Millares Cubas, de los autores extranjeros más renovadores (además de Maeterlinck, también Ibsen o Björnson, etc.), y hasta de Unamuno. La llamada «Sociedad de los Doce», que se había creado en 1904, contribuyó también a esa misma tarea regeneradora. Una crónica publicada en *Comedias y comediantes* señalaba los propósitos de la «Sociedad de los Doce», «que quieren imponer en Las Palmas un teatro bello, artístico, verdaderamente literario, que extienda en aquella hermosa ciudad la cultura y el sentimiento artístico» [15 (15-V-1910), p. 24].

Aunque se tienen noticias del estreno de *La intrusa* e *Interior* antes de la creación del «Teatrillo», uno de los acontecimientos más importantes de la recepción de Maeterlinck en Canarias es la velada organizada en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas por la «Sociedad de los Doce» (26 de octubre de 1909) para homenajear al periodista Luis Morote. Allí se representó una versión de *Interior* —traducida por los hermanos Millares Cubas—, cuyos decorados fueron realizados por Néstor Martín de la Torre, con una estética casi idéntica al cartel que pintara Rusiñol en 1899. El homenajeado se referiría, años más tarde, al nivel cultural de unos espectadores que habían comprendido la estética maeterlinckiana mejor que en la península:

En este rincón del mundo saben admirar y comprender a un poeta como Maeterlinck, y no sólo saben admirarlo y comprenderlo, sino que aciertan a representarlo, a darle vida escénica. Ellos no hacen muecas de estúpido miedo o bostezan aburridos como las damas y galanes del Teatro de la Comedia; ellos tienen alma de artistas [*apud* León Cabrera, 1989: 18-19]²⁵⁵.

El ambiente de ensoñación que escenográficamente ideó Néstor par la pieza de Maeterlinck fue determinante para que los Martínez Sierra y, sobre todo, el maestro Manuel de Falla contaran con él para idéntico cometido en el estreno de *El amor brujo* (1915) en el teatro Lara de Madrid. Al fin y al cabo, y pese al marcado andalucismo de la pieza, se trataba de una «pantomima danzada» llena de ensoñación, en la línea de las *féeries* del XIX.

d) Estrenos posteriores

Debemos citar, por último, otros montajes en los escenarios de la capital, tales como la puesta en escena de *Monna Vanna* en el Teatro de la Princesa (18 de febrero de 1922), a cargo de la compañía francesa de Marie Thérèse Pierat, dirigida nada menos que por Lugné-Poe²⁵⁶, o las doce representaciones de *El alcalde de Stilmonte* –adaptado para la escena por Enrique Gómez Carrillo–, que se realizaron en el Teatro de la Latina desde el 4 de noviembre de 1920, a cargo de la compañía de Francisco de Viu. Anoll Vendrell [1995: 182] señala la existencia en el Instituto del Teatro de Barcelona de una traducción incompleta de esta obra, firmada por Gómez Carrillo, con notas que podrían haber sido objeto de una representación que no identifica; se trataría, por tanto, de la versión a la que nos referimos. Incluso, hay una versión cinematográfica de *El pájaro azul*, estrenada en el Teatro Price de Madrid el 23 de diciembre de 1921 por el Real Programa Ajuria. El espectáculo de este «drama infantil, mezcla de realidad y fantasía» se anunció en la prensa como un «colosal acontecimiento» [*El Sol*, 1361 (18-XII-1921), p. 6].

²⁵⁵ Sobre la recepción de Maeterlinck en Canarias cabría hacer una pesquisa en la prensa tiñerfena.

²⁵⁶ La crónica del espectáculo en el periódico *ABC* [5967 (19-II-1922), p. 28] vuelve a insistir en las razones del éxito de la obra, aun cuando no sea una de las mejores del teatro maeterlinckiano: «La razón hay que fundarla en cuanto tiene para el público de pintoresca teatralidad, de color y de ambiente. Desde el punto de vista estético, *Monna Vanna* nos parece inferior a *La princesa Malena* y a *Los ciegos*, donde Maeterlinck aparece en su plenitud conjuntiva de filósofo y de poeta; pero, en cambio, en *Monna Vanna* se logra aquella entendida y hábil ponderación que tanto satisface a las mayorías, halagando sus gustos».

8.7. De nuevo en España: conferencia y recital en Madrid (1916)

Con motivo de la Primera Guerra Mundial, Maeterlinck se convierte en uno de los mayores «aliadófilos» y emprende un viaje por Europa, que lo lleva a España –de nuevo en compañía de Georgette Leblanc– para dar una conferencia sobre el tema en el Ateneo de Madrid el 9 de diciembre de 1916²⁵⁷, seguida de un recital poético a cargo de la actriz, que interpretó varias composiciones de su esposo en la velada organizada el 12 de diciembre. Enrique Díez Canedo [¿1921?: 50-54] se queja, a propósito de la visita, de que *La intrusa* se haya convertido en símbolo casi exclusivo de toda la obra dramática del escritor:

No es Maeterlinck, entre los grandes poetas contemporáneos, el más desconocido de nuestro público. Cuantos se ocupan de literatura conocen sus obras. Traducidas están muchas de ellas al castellano y varios dramas suyos se han representado en nuestro idioma. Pero acaso la idea que del poeta se tiene está basada más bien en esas obras antiguas que en las recientes, y para la generalidad de los españoles Maeterlinck es todavía «el autor de *La intrusa*». Hasta qué punto sea esta imagen la que en definitiva haya de quedar del poeta no nos aventuraríamos a decirlo; pero no es posible fijar en ese aspecto una personalidad mucho más compleja y dinámica [51].

La conferencia del Ateneo madrileño fue un acontecimiento reseñado en los periódicos y revistas de entonces, incluso con información gráfica, y no era para menos, puesto que Maeterlinck trató allí el tema de la posición de Bélgica en la Primera Guerra Mundial²⁵⁸. Como señalaba César E. Arroyo [«Al margen de la epopeya. Maeterlinck en España», *Cervantes*, XI (VI-1917), pp. 64-64], el acto se convirtió en «un rito de civilización, de humanidad y de estética, en una consagrada capilla cultural», adonde acudió «toda la intelectualidad española», desde Gómez Carrillo, Manuel Machado, Martínez Sierra, o el «viejo patriarca» Rafael María de Labra. El dramaturgo fue presentado por Gregorio Martínez Sierra, que declaró sin ambages su admiración hacia quien había marcado su juventud: «¡Aquí está! ¡Saludemos al profeta del cuerdo optimismo, al profeta del silencio vivo, al soñador del agua encantada...!» [*apud* Arroyo, 1917: 68]. Seguidamente, las primeras palabras de Maeterlinck aludieron a

²⁵⁷ La postura ideológica del dramaturgo ya era conocida en España; véase su ya citado artículo «El heroísmo», *España* [24 (1915), pp. 8-9].

²⁵⁸ Entre las crónicas que informaron sobre la visita y el recital, véanse «Maeterlinck. Una conferencia», *ABC* [4190 (10-XII-1916), p. 17]; «Conferencia en el Ateneo. Madame Maeterlinck», *ABC* [4193 (13-XII-1916), pp. 16-17]; «El ilustre poeta escritor Mauricio Maeterlinck en Madrid», *La Ilustración artística* [1825 (18-XII-1916), p. 822]; Manuel Machado, «Canciones y poemas de Maeterlinck, recitados por Georgette Leblanc» (13-XII-1916) [1917: 39-42]; y César E. Arroyo, «Al margen de la epopeya. Maeterlinck en España», *Cervantes* [XI (VI-1917), pp. 63-76], que reproduce casi literalmente el discurso del dramaturgo y dedica unas líneas a su teatro.

España como «la tierra clásica del heroísmo y de la caballeridad» [71] y recordaron la dominación española en Bélgica. Pero fueron, sin duda, sus comentarios sobre la ascendencia histórica de los flamencos las que suscitaron opiniones más encontradas. El autor renegó de la influencia germana y dijo estar en deuda con la cultura francesa, pues «no tuvimos nada de común con Alemania; y cualquiera que sea la evocación de los siglos, nuestra cultura fue siempre francesa, y todas nuestras simpatías se vuelven invariablemente hacia nuestros vecinos del Sur» [cit. Arroyo, 1917: 74]²⁵⁹. Aunque se previeron otras conferencias en la Casa del Pueblo de Madrid y en Barcelona, el gobierno decidió prohibirlas.

El 12 de diciembre se organizó, también en el Ateneo madrileño, un recital poético a cargo de Georgette Leblanc. La actriz interpretó un buen número de poemas de Maeterlinck, acompañada al piano nada menos que por Manuel de Falla²⁶⁰. Luis Araujo-Costa [1949: 154-155] recordaba el recital en su *Biografía del Ateneo de Madrid*, y señalaba la extraordinaria capacidad de interpretación de la actriz:

El de Georgette Leblanc no es un simple recitado: es una canción que modula en la gama de un andante a la que sirven de ritmo sus brazos desnudos, la expresión de su rostro, las actitudes en el sillón frailer, el movimiento, el ademán, la corriente de su sangre por las venas, un alma toda ella poesía y amor que se encamina a la sin par belleza por la espiral platónica. Georgette Leblanc no se limita a cantar y recitar las poesías de Maeterlinck. También las comenta, las analiza, indica la razón de su fondo y de su vestidura verbal [155].

El poeta Manuel Machado [1917: 39-42] le agradecía haber dado a conocer la quizás menos popular faceta poética del dramaturgo:

Gracias por tu talento y por tu belleza, que, como un sol de la mañana, ha alejado un momento de nosotros la pesadilla de la guerra... Gracias por habernos dado a conocer al Maeterlinck que sólo admirábamos a través de libros y comedias. Gracias porque nos has hecho amigos del maestro, para que sin dejar de adorarlo reverentes, sepamos el camino de su corazón. Gracias, porque, por encima del mar revuelto e imponente de las

²⁵⁹ Sobre este particular, José M^a Salaverría, «Palabras actuales. El paso de Maeterlinck», *ABC* [4200 (20-XII-1916), p. 4]: «Lo que hay de singular en Maeterlinck no es el lenguaje, ni la retórica francesa, ni el oficio de escribir; lo importante es el tono íntimo, ¡y ése es bien germano! El ensueño, la alucinación espiritual, la inmersión temblorosa por el mundo interior. Todo eso no es latino, ni tiene nada que ver con la tradición francesa».

²⁶⁰ La capacidad vocal de la actriz ya había sido señalada, años atrás, en varias crónicas, como esta de Enrique Gómez Carrillo, *Blanco y Negro* [733 (20-V-1905), p. 4]: «“Estatua que canta” la ha llamado alguien. Pero, en realidad, es algo más: es la pasión que canta, es la pasión que se mueve, es la pasión que vive. Todo en su arte es pasional». Federico García Sanchiz recuerda también en sus memorias el recital de la actriz, aunque desde una perspectiva diferente: «Georgette Leblanc [...] recitó en el Ateneo unos poemas, y ni los propios franceses consiguieron descifrar los gritos y los susurros de la sublimada actriz, fémica ya irreal por su físico, que estilizaron de consuno su gloria, a través de las décadas, y el genio maeterlinckiano: cuerpo de flúor» [*apud* Senabre, 2000: 148].

pasiones que agitan hoy la tierra, has sabido destacar pura y excelsa la figura del gran artista, del gran poeta semidivino [1917: 41].

CAPÍTULO 9

LA REACCIÓN IDEALISTA EN EL TEATRO ESPAÑOL DE ENTRESIGLOS

En las páginas del primer tomo de *El arte escénico en España* (publicado en 1894), el crítico de teatro José Yxart se quejaba del atraso en materia dramática y escénica de nuestro país en relación con lo que estaba ocurriendo en el extranjero. Frente a las corrientes idealistas surgidas en Francia y Bélgica –entre las que destaca el teatro de Maeterlinck– o la pujanza de viejas fórmulas teatrales actualizadas, como el teatro de marionetas –recurso para representar dramas religiosos– y la pantomima, Yxart se preguntaba por las casi inexistentes muestras españolas de ese espíritu renovador trasplantado a las artes escénicas:

¿Qué ensayos nuevos, qué arriesgadas tentativas, qué copia de producción original, podemos oponer en España a las novedades extranjeras, interesadas por su misma temeridad? Sólo las pocas obras de costumbres contemporáneas, que apunto en el sumario²⁶¹. Fuera de ellas, no hay nada más: ni renacimiento de teatro poético, ni misticismos, ni idealismo alguno. Estamos todavía del lado de allá de esas literaturas novísimas, y empezamos ahora a discutir mal, y a interpretar a veces peor, lo ya discutido en todas partes, esto es, las que todo el mundo llama a estas horas las «nuevas tendencias» del drama de asunto contemporáneo [Yxart, 1987, I: 294].

No obstante, contra esa idea de retraso en el teatro español de finales del siglo XIX con respecto al teatro de otras latitudes clama Manuel Martínez Espada en su libro sobre el *Teatro contemporáneo* (1900). En el capítulo dedicado a la cuestión del «Modernismo teatral», el crítico confía en el impulso de los jóvenes dramaturgos españoles, que poco a poco intentan abrirse camino en el proceloso mundillo litera.

Más allá del tópico secular –que no está exento de razones– sobre la situación subsidiaria de nuestro teatro si lo comparamos con el europeo, lo cierto es que en la España de finales del siglo XIX y principios del XX podemos encontrar ciertas propuestas dramáticas –si no escénicas– en las que, en contra de lo que señala Yxart, sí hay elementos renovadores, por más que muchas de estas piezas teatrales se publicaran en libro o en las páginas de revistas y periódicos y nunca tuvieran su correspondencia escénica. Sin ir más lejos, existen antecedentes de un teatro simbólico temprano, como las *Tentativas dramáticas* (1879), de Juan Valera, miscelánea en la que tanto los temas

²⁶¹ Se refiere Yxart a *El hijo de don Juan* (1892), de José Echegaray, y a *Huelga de hijos* (1893), de Enrique Gaspar, cuya resolución se relaciona, como señala el crítico, con la rebeldía social y espíritu de emancipación del teatro de Ibsen, aun cuando haya diferencias entre el inspirador y sus seguidores.

tratados como las formas empleadas se diferencian bastante del teatro cultivado en torno a esos mismos años por los dramaturgos realistas –Manuel Tamayo o Adelardo López de Ayala– o por los inmediatamente posteriores, como José Echegaray, Eugenio Sellés o Enrique Gaspar, entre otros. Destaca entre todas esas «tentativas» *Asclepigenia*, recientemente editada por Andrés Amorós [2012], pieza en la que se debaten, de acuerdo a una estructura de diálogo clásico –años después empleada, entre otros, por José Francés–, asuntos tan caros a la imaginería simbolista como «el ideal de un amor que dé sentido a nuestra existencia; la búsqueda de la armonía entre el cuerpo y el alma; el amor a la vida, en fin, a pesar de los pesares...» [2012: 9]. El propio Valera era perfectamente consciente de la condición singular de sus textos, toda vez que en la «Dedicatoria a la Excma. Sra. Marquesa de Heredia» que precede, como prólogo, a la miscelánea, apunta su escasa pertinencia para la escena: «Diviertan a quien las lea, ya que para el teatro no sirven». La novedad invitaba, como casi siempre, a la incompreensión, tal solo aliviada por los juicios atinados del siempre perspicaz *Clarín*, para quien *Tentativas dramáticas* y de forma particular *Asclepigenia* marcaban «los anchos horizontes en que ha de moverse la dramaturgia del porvenir» [*apud* Amorós, 2012: 14].

De especial relevancia en esta primera configuración simbolista es uno de los nombres apuntados en sentido contrario: José Echegaray, hasta el punto de que Daniel Sarasola incluye una de sus piezas, *La duda* (1898), en la antología *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, publicada recientemente por la editorial Fundamentos [2011]. A partir de 1892 Echegaray encuentra en María Guerrero la intérprete que necesitaba para explorar la psicología femenina en sus dramas, en especial lo que se refiere al enfrentamiento «ibseniano» de la mujer con las normas sociales que la restringen y adocen. En la *La duda* (1898) –obra a la que podrían añadirse títulos como *Mancha que limpia* (1895) y *La desequilibrada* (1903)–, un Echegaray aún deudor del drama analítico en la línea de Ibsen utiliza resortes de la alta comedia sabiamente aderezados con ingredientes que apuntan ya hacia otra dirección, en especial aquellos que tienen que ver con la caracterización de Leocadia –personaje descrito con parquedad sintética: «pálida, triste, dulzura siniestra» [2011: 73]– y con la evolución de Amparo hacia el desequilibrio mental desde la mitad de la pieza hasta su desenlace. Por otro lado, Echegaray delata la profunda admiración rendida a Maeterlinck, como así delata en la referencia explícita a su obra mayor, *La intrusa*, y el parentesco que Andrea perfila entre la muerte y Leocadia:

Me refiero a Leocadia. (*Bajando la voz.*) ¿No la han visto ustedes vestida de negro, con su rostro lívido, con sus ojos mortecinos, con su andar lento, deslizándose sin ruido por entre los invitados, sin hablar con ninguno, así como una mancha negra, sombra de algo mortal, que cruzase las alfombras y rayase de negro telas de colores y destellos de luz? ¿Han leído ustedes *La intrusa*, de Maeterlinck? Pues yo creo que Leocadia es la «intrusa»; otra «intrusa» [103].

Una filiación que, desde los inicios del tercer acto, Echegaray acompaña de una ambientación apartada definitivamente de los cánones realistas –«*algunas luces encendidas, pero pocas, de modo que dominan las sombras o, por lo menos, la media tinta. [...] La chimenea, encendida*» [125]–, que alcanza su momento culminante en la luz lunar –tópico simbolista donde los haya: «*sólo queda el resplandor de la luna que entra por los cristales del fondo*» [145]–, único testigo del estrangulamiento de Leocadia (encarnación del remordimiento y la duda –«*es como la duda, que toma cuerpo y asedia y se apodera y atormenta implacable a la pobre niña*» [121]–) a manos de Amparo; un procedimiento al que se añade la continua interpelación al pasado turbulento de la asesina –como motor operante en el presente–, una creciente «disfuncionalidad» temporal, que la sume en una esquizofrenia de momentos paralelos, y una ruptura en consecuencia de la linealidad prototípica de las formas teatrales más conservadoras. Ambientación y temporalidad que nos recuerdan a técnicas utilizadas por otro de los grandes seguidores de Maeterlinck entre los nuestros: Adriá Gual en *Silenci*, este sí autor incluido de forma normativa en el modernismo teatral catalán y español.

Que Echegaray realiza en estos dramas a caballo entre dos siglos un salto cualitativo y estético resulta evidente a la luz del artículo que *Fray Candil* publica, bajo el título «Desde mi celda. La dramaturgia de Echegaray», en las páginas de *Alma española* [9 (3-I-1904), pp. 14-15]. Se siente el crítico si no cercano al menos condescendiente con el efectismo de *El gran galeoto* y muy distante, en consecuencia, de los últimos dramas del autor madrileño, hasta el punto de recomendarle su retiro de las tablas: «los últimos dramas de Echegaray [...] son prueba candente de que su cerebro se anubarra».

Algunas piezas de Galdós revelan también un intento por dar cabida a nuevas realidades, que en su caso hay que relacionar con la adaptación dramática de ciertas novelas en las cuales se introducen cuestiones que escapan al más estricto realismo; representativas, en este sentido, son sus versiones teatrales de *Realidad* (1892), *Alma* y

vida (1902) o *Los condenados* (1905). Asimismo, el célebre drama de Ángel Ganivet, *El escultor de su alma* (1898), plantea realidades simbólicas que, de alguna forma, están también en consonancia con las corrientes idealistas del nuevo teatro.

Junto a los autores y obras mencionados, destaca una obra señera del teatro modernista español, el *Teatro fantástico*, de Jacinto Benavente. Publicado en primera edición de 1892, esta miscelánea de piezas dramáticas se verá completada con una segunda edición en 1905, en la que se incluyen otros textos publicados en revistas y periódicos que habían visto la luz en el intervalo entre ambas fechas. También el teatro publicado por los dramaturgos catalanes Adrià Gual, Santiago Rusiñol y Apeles Mestres a finales del siglo XIX y en los primeros años del XX confirma la existencia de una *réaction idealiste* en el teatro español de entresiglos –especialmente reseñable en el caso catalán por lo que tiene de avanzadilla–, aun cuando la mayor parte de estos y aquellos textos no se representaran. No obstante, las posibilidades escenográficas siempre se plantearon de una forma u otra en relación con estas piezas renovadoras, que a diferencia de lo que ocurría con las mil y una formas del «género chico» casi nunca contaron con la oportunidad de la puesta en escena.

9.1. Antecedentes de un teatro simbólico:

Valera, Pérez Galdós y Ganivet

Aunque la escritura de un nuevo teatro no se materializa hasta la década de 1890, debemos tener en cuenta algunas obras con cierto regusto «simbólico» –por no utilizar todavía el calificativo de «simbolista»–, que anticipan ya ciertos temas o formas que son propias del modernismo; así, en el caso de las *Tentativas dramáticas* (1879), de Juan Valera. Se trata, en realidad, de un primer paso de la reacción idealista que ya se está gestando en toda Europa y un primer eslabón del proceso de europeización de la cultura española. El autor de *Pepita Jiménez* es uno de los primeros críticos en señalar la importancia del modernismo hispanoamericano –recuérdense sus artículos sobre *Azul...*, de Rubén Darío, publicados, primero, en las páginas de *El Imparcial* en 1888, y después como prólogo a partir de la segunda edición de la obra en 1890–, pero su adopción de los nuevos moldes y de una temática que trasciende el exotismo o el historicismo románticos constituyen una anticipación de la estética que comienza a imponerse en la última etapa del siglo XIX.

En los artículos recopilados en el ya citado *El arte escénico en España* (cuyo primer tomo, en el que se insertan las siguientes declaraciones, se publicó en 1894), el

crítico José Yxart se refiere a los novelistas que han tentado la escritura dramática, como Valera, autor de unas piezas teatrales que no contemplan su versión escénica: «Pertenece más bien al género no representable, por confesión de su mismo autor, que se niega a sí mismo la aptitud de dramaturgo, por más que hoy un público muy selecto gustaría de *oír y ver* la *Asclepigenia*, como saborea *La abadesa de Jouarre* de Renan, u otra obra del mismo estilo» [1987, I: 311].

Como hemos apuntado anteriormente, *Asclepigenia. Diálogo filosófico-amoroso* ocupa el lugar central de estas *Tentativas dramáticas*. Se publicó en las páginas de la *Revista Contemporánea*, el 15 de junio de 1878. Más allá de los juicios esgrimidos por *Clarín*, la obra pasó sin pena ni gloria para la mayoría. Manuel Azaña le dedicó posteriormente un epílogo; se encandiló hasta tal punto de *Asclepigenia* que se la recomendó a su cuñado, el director teatral Cipriano Rivas Cherif, uno de los grandes renovadores de la escena en los años veinte, para que la llevara a un escenario íntimo, en un estreno que tuvo lugar el 27 de septiembre de 1928 en la madrileña Sala Rex. Fue entonces cuando, bajo el título de «*Asclepigenia* y la experiencia amorosa de Juan Valera», el propio Azaña leyó el epílogo antes de la representación, señalando, con tino, las particularidades de un texto a contracorriente: en primer lugar, por una concepción diversa del hecho dramático, pues «en él caben todos los géneros, el lírico, el didáctico, el satírico y el narrativo, concurriendo a hacerle cifra de la poesía» [2012: 81]; en segunda instancia, su marcado carácter alegórico, que explica su ubicación en Bizancio, alrededor del siglo V, para reflexionar sobre los males del mundo contemporáneo; y, en último término, su coloración idealista, pues que coloca sobre la escena, a partir del modelo clásico del diálogo, los peligros que acarrea separar espíritu y naturaleza, en una propuesta que antecede de forma evidente los *Diálogos fantásticos* de los Martínez Sierra.

Quizás sorprenda el hecho de que Benito Pérez Galdós sea una referencia ineludible para los escritores modernistas que viven indistintamente en Barcelona –los colaboradores de *L'Avenç*, por ejemplo, lo salvan de sus críticas hacia la literatura «castellana»– o en Madrid, pues el novelista es considerado –sobre todo después del polémico estreno de *Electra* (1901)– un modelo de disidencia intelectual y religiosa. Sin considerar la evolución de la narrativa galdosiana hacia derroteros que poco a poco van cediendo paso a cuestiones que ya nada tienen que ver con el realismo-naturalismo, el Galdós dramaturgo resulta interesante por varios motivos que sin duda pudieron ser

atractivos para los más jóvenes. Sus obras no son un modelo teatral *strictu senso* porque en muchos casos son adaptaciones dramáticas de sus textos narrativos, pero sí representan el final del drama realista y el anticipo de una nueva teatralidad, que en cierto modo se vincula, si no con el simbolismo, sí al menos con lo simbólico y con las corrientes idealistas; no obstante, Martínez Sierra llegó a decir en las páginas de la revista *Helios*: «Hoy —está fuera de toda duda— Galdós es simbolista, sabe que lo es, mejor dicho, ha descubierto que lo es».

Las novelas que el autor canario publica en el cambio de siglo denotan ya una superación del realismo perceptible sobre todo en la falta de protagonismo del narrador omnisciente y en la importancia del diálogo como estructura comunicativa de primer orden. El escritor se inscribe así en la tendencia general de la literatura a separar las fronteras que antaño separaban los géneros literarios, de tal forma que esas «novelas dialogadas» —o esos dramas que resultan de la adaptación de algunas novelas— se convierten en una suerte de experimentación formal y temática. Eso es quizás lo que ocurre con *Los condenados*, *Alma y vida* o *Realidad*, tres adaptaciones dramáticas de novelas que apuestan por la introducción de lo simbólico.

Al final de *Realidad* (1892), de título paradójicamente contradictorio, se incluye una escena que no corresponde con el resto de la obra por su carácter antirrealista. El final pude relacionarse con las piezas de Ibsen o Hauptmann, que también escriben con similares coordenadas en estos mismos años: introducción de sombras, espectros, alucinaciones, etc. Sin embargo, es en los prólogos a *Los condenados* (1894) y *Alma y vida* (1902) donde Galdós desarrolla por extenso su concepción del simbolismo dramático. Galdós es perfectamente consciente de que entre las grietas de su escritura se está filtrando un progresivo proceso de espiritualización que encuentra en el teatro su forma de expresión natural, en tanto que se trata de una acción desarrollada por personajes encarnados: «el único simbolismo admisible [...] es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material» [«Prólogo» a *Los condenados*, 1958: 701]. Es contrario, en consecuencia, a la personificación de ideas abstractas y la oscuridad que irradian, en este mismo sentido, ciertas piezas de Ibsen. Una reflexión, esta última, que matizará, de forma importante, en el referido prólogo a *Alma y vida*, puesto que acepta sin reparos «la vaguedad de ensueño» que ha de irradiar cualquier simbolismo; hablamos de una falta de claridad que tiene en Galdós —ya lo apuntaba Mainer [1974]— una incontrovertible dimensión metafórica respecto de las brumosas perspectivas de futuro que se cernían sobre nuestra sociedad. Desde esta

perspectiva, Galdós adopta el *modus* simbolista como estética prioritaria para expresar el estado languideciente de una España en decadencia que se resiste a ser encarnada en símbolo y que se hace viva a través de figuras con una clara vinculación, social y de clase, a la realidad más referencial. Otra cosa bien distinta es que cada una de las figuras mayores de este drama –desde la duquesa de Ruydías hasta el hidalgo Juan Pablo Cienfuegos– alberguen en su apariencia de realidad una condición emblemática respecto del cambio social que Galdós quiere operar sobre nuestro país.

Quizás el ejemplo más palmario de la condición singular de *Alma y vida* esté en el juicio contrario que el jesuita José Manuel Aicardo realiza del drama, un ajuste de cuentas que, punto por punto, pasa revista a los «excesos» simbolista de la obra galdosiana. Dedicó Aicardo también unas palabras a la consideración de Galdós como dramaturgo «simbolista» en *Alma y vida* (1902), una obra en cuyo prólogo es el propio escritor el que se refiere a esta cuestión del simbolismo. La crítica del jesuita se dirige primero hacia el carácter episódico de la obra –una técnica que no rechaza, pero para la que exige proporción a la extensión total del drama–, y después se centra en el discurrir de la acción, en la que «falta movimiento dramático; los acontecimientos no se agrupan y enlazan empujándose para llegar al éxito, infaliblemente, dentro de la ficción dramática, cuando y como debieron llegar» [1905: 324]. No le parecen adecuados al religioso ciertos anacronismos o referencias historicistas –aires versallescos trasplantados a Castilla– que Galdós utiliza para ambientar la obra, ni tampoco el «fin dramático-filosófico-simbólico que persigue el autor en toda la pieza» [333]. Asimismo, el jesuita se refiere a las implicaciones del término «simbolista» aplicado a la obra, pues en su opinión buena parte de la literatura española de otros tiempos también puede considerarse de tal manera, aunque el «simbolismo» finisecular tenga otro sentido. Ahora los escritores identificados con esa tendencia, heredada del norte de Europa y filtrada por los autores belgas, «exótica, tenebrosa, septentrional» [334] son «almas gastadas, muertas a toda fe y a todo entusiasmo, se hastían de lo hermoso, de la luz, y buscan, o el goce brutal, o la desesperación fatalista, o la nada en la misma poesía» [334]: «He aquí el espíritu de esa poesía boreal, más o menos acentuada en los diversos escritores y en sus discípulos. Poesía sin fe, sin luz, sin vida: poesía que, como cuentan de algunos bárbaros, aborrece el sol fecundo, hermoso, deslumbrador, y ama la obscuridad de la noche, y a lo más, la luz pálida de los fuegos fatuos» [335]. Parafrasea después Aicardo algunos fragmentos del prólogo escrito por Galdós al frente de *Alma y vida* sobre el origen de un «simbolismo exótico y moderno», cuya explicación le parece

al crítico «un himno a la ininteligibilidad» [336]. Sobre la obra en cuestión, censura el «amaneramiento modernista» del que se resienten el diálogo, los caracteres o el propio desarrollo argumental y escénico. Las conclusiones que el religioso extrae sobre los personajes que supuestamente encarnan símbolos están determinadas por su adscripción dogmática; consecuente con sus prejuicios morales, niega tal caracterización simbólica de los personajes del drama: Laura –«Un carácter que obra así será lo que se quiera: el de una histérica, el de un tipo ibseniano, el de una tontiloca, pero no el de una duquesa heráldica, no el de una mujer, símbolo del alma, nunca el de la “belleza ideal”» [338]– y Juan Pablo –«Y este es, según Galdós, el símbolo de la vida; será, sí, el de la vida sin fe, sin ley, sin Dios, de la vida socialista o nihilista, de la vida de fiera. Pero a las fieras se las caza» [338-339]–. Rechaza, en general, toda esta prefiguración galdosiana que se propone, en palabras de Aicardo, «traducir en drama el hastío y la desesperación, musa inspiradora del pensamiento eslavo» [340].

Es curioso cómo la controversia sobre la adscripción del teatro de Galdós contó con defensores tan beligerantes como sus detractores. El juicio de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, refiriéndose a *Alma y vida* en un extenso artículo sobre «El teatro de Galdós» [pp. 192-233], incluido en *Letras e ideas* (1905), resulta ejemplar en este sentido:

Hay quien entiende que es esencial en la dramática ese procedimiento artístico, ese juego de situaciones en que el interés se condensa y se cristaliza, esa gradación de emociones que camina en crescendo hacia el desenlace; pero no faltan motivos para ponerlo en duda, si se tiene en cuenta que en el teatro han cabido y han encontrado abiertos los caminos del éxito obras no sujetas a esa técnica dramática, como no pocos de los dramas religiosos de nuestro siglo de oro, y que ahora mismo muchas producciones del llamado teatro de ideas, que a las veces es teatro de *ensueño*, se apartan también de los cánones de lo *teatral*, al modo como suele entenderse, modo en el que hay sin duda mucho convencionalismo. Expresión de lo *teatral* parecieron también antaño las reglas y los usos del clasicismo francés. Shakespeare y Calderón fueron tenidos por extravagantes o bárbaros, que entraban en los dominios de la tragedia moderna como los pastores que invaden los jardines del palacio de Rui Díaz en el drama de Galdós. El concepto de lo *teatral* se va ensanchando, y dentro de los límites de tiempo y espacio requeridos por las condiciones materiales de la representación escénica, cabe en él cuanto pueda interesar al público [1905: 209-210].

Gonzalo Sobejano expresó, hace ya algunas décadas, las razones que explican la evolución del escritor: «Sin embargo, aunque Galdós prefirió siempre un teatro de realidad y mensaje social, no por eso dejó de sentirse atraído hacia el moderno simbolismo, sugestivo y maravilloso, en piezas como *Los condenados* o *Alma y vida*, dualidad que comparte no sólo con Ibsen, sino con Hauptmann (simbolista en *La*

campana sumergida, realista en *El carrero Henschel*) y con Strindberg (realista en *La señorita Julia*, simbolista en *El sueño*). De modo que Galdós dramaturgo, como Galdós novelista, no se deja fácilmente encasillar; es partidario del realismo, pero su apetito de trascendencia le conduce, desde las tempranas alegorías de *Gloria* o *Doña Perfecta*, muy cerca de los predios del ensueño visionario» [1973: 469].

Por último, hemos de dedicar unas líneas a Ángel Ganivet y a su drama en verso –escrito en octosílabos de rima sencilla (romances, cuartetos y quintillas)– *El escultor de su alma* (¿1898?, pero estrenado en el «Teatro de Arte» de *Alejandro Miquis*, el 30 de mayo de 1908). A pesar de no haber desarrollado Ganivet una reflexión pausada sobre el fenómeno teatral, sí pueden espigarse, aquí y allá, algunas consideraciones sobre los autores que le sirven de modelo: de Ibsen recoge, ante todo, su vertiente más simbólica, aquella que se recrea en el problema de la voluntad humana; de Björnson, por su parte, le interesa el estudio de los recovecos internos que realiza de sus personajes y el componente religioso que encierran algunos de sus dramas. Todos los elementos de la pieza parecen remitir a un simbolismo abrazado sin contemplaciones. Así ocurre tanto con la ambientación –que, de acuerdo a una estructura circular, nos instala, alternativamente, en una cueva de la Alhambra y en un jardín crepuscular– como con el protagonista, un artista que, empeñado en crear y crearse en el fondo a sí mismo, se debate frente a las fuerzas contrarias de la fe y el amor (representada esta última por Cecilia); en último término, como bien advirtió José Paulino Ayuso, con «el carácter místico de la acción –añado yo que apenas inexistente–, como alegoría de la vida humana y de la autocreación de su ser más radicalmente propio e interior (alma)» [2014: 77-78]. Por ser la última de sus creaciones, esta obra adquiere –continúa Paulino– el valor añadido de «testamento espiritual» [73] para su autor, amén de ser una manifestación preliminar del simbolismo teatral en España, dentro de la variante más apegada al análisis de la vida y la trascendencia del hombre. No es desdeñable el hecho de que *El escultor de su alma* interesara a Torrente Ballester, al fin también él partícipe, aun cuando fuera con posterioridad, de una línea teatral rayana con el auto sacramental barroco, y tampoco que lo emparentara con nombres mayores de la literatura europea: «*El escultor de su alma* es teatro solo en apariencia formal: como el *Prometeo*, de Shelley, o el *Hiperión*, de Hölderlin [sic], es un poema lírico que se vale e la apariencia dramática» [1956: 150].

9.2. El *Teatro fantástico* (1892-1905), de Jacinto Benavente

El primero que se había dado cuenta de las posibilidades de Benavente para indagar nuevos terrenos dramáticos fue Rubén Darío, dentro de «La joven literatura», ensayo posteriormente incluido en *España contemporánea*. En él reconoce Darío que Benavente «ha llegado a ser en poco tiempo príncipe de su península artística, indudablemente exótica en la literatura del garbanzo» [1998: 124-125]; señala, después, que el «mefistofélico» autor «ha impuesto su lección objetiva de belleza a la generalidad desconcertada» [125]. No es extraño, en este sentido, que Rubén fije su atención en una obra que apenas había merecido el interés de la crítica, *Teatro fantástico* (1892), texto fundacional del modernismo teatral en España y ejemplo vivo de un «teatro poético» a la manera simbolista²⁶²:

Dejo como última nota el *Teatro fantástico* de Benavente, una joya de libro que revela fuerza de ese talento en que tan solamente se ha reconocido la gracia. Fuerza por cierto; la fuerza del acero del florete, del resorte; finura sólida de ágata, superficie de diamante. Es un pequeño «teatro en libertad» [...] Son delicadas y espirituales fabulaciones unidas por un hilo de seda en que encontráis a veces, sin mengua en la comparación, como la filigrana mental del diálogo shakesperiano, del Shakespeare del *Sueño de una noche de verano* o de *La tempestad*. El alma perspicaz y cristalinamente femenina del poeta crea deliciosas fiestas galantes, perfumadas escenas, figurillas de abanico y tabaquera que en un ambiente Watteau salen de las pinturas y sirven de receptáculo a complicaciones psicológicas y problemas de la vida [127].

El poeta no sólo apunta las fuentes de los textos, sino que intuye en ellos la posibilidad de un «teatro en libertad» –por completo ajeno a los moldes convencionales–, equiparable a otras experiencias renovadoras que tienen lugar en Europa. Coincide este artículo con la publicación del manifiesto del «Teatro artístico» de Benavente, en 1899, que Darío equipara con el «Théâtre Libre» de Antoine, aun cuando estas propuestas van más por los cauces del realismo que hacia una poética simbolista de la escena. Aunque se trata de una iniciativa muy loable, Rubén sabe que un «teatro de arte» es algo difícil de asumir por el público, acostumbrado durante largo tiempo a otro tipo de teatro:

Ahora trabaja Benavente por realizar en Madrid la labor de Antoine en París o la que defiende George Moore en Londres: la fundación de un teatro libre. Dudo mucho del éxito, aunque él me halagaría habiéndoseme hecho la honra de encargarme una pieza

²⁶² Véase la «Introducción» de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega [2001]. Aquí se dice que a Rubén Darío «le cabe el honor de haber sido el primero en entender el mensaje renovador de este primer teatro de Benavente» [12].

para ese teatro. Pero el público madrileño, Madrid, cuenta con muy reducido número de gentes que miren el arte como un fin, o que comprendan la obra artística fuera de las usuales convenciones. Cuando no existe ni el libro de arte, el teatro de arte es un sueño, o un probable fracaso [128].

Darío dedicó también al dramaturgo una de sus *Cabezas*, donde reconocía que «el verdadero poder de Benavente consiste en que es un poeta, en que posee la intra y supervisión del poeta, y en que todo a lo que toca le comunica la virtud mágica de su secreto» [1919: 8]. Jacinto Benavente es acaso uno de los mejores ejemplos de «poeta dramático», y así lo entiende Rubén, que identifica sus prácticas de teatralizar el ensueño y la fantasía como manifestaciones de un «teatro poético» renovador y contemporáneo.

Benavente frecuentó pronto las tertulias literarias del Madrid finisecular y participó activamente en las revistas en las que se llevó a cabo la regeneración modernista, tales como *La vida literaria* –en la que sucedió a *Clarín* como director a partir de 1898– o *Alma española*, entre otras muchas. Fue también uno de los primeros en aceptar favorablemente desde la tribuna del *Madrid Cómico* las novedades métricas y rítmicas que empezaban a fraguarse con los «nuevos moldes». Y es que en muchas de sus primeras piezas asistimos a una defensa de la mentalidad modernista –como en *Modernismo. Nuevos moldes*, pieza inserta en *Teatro fantástico*– y de las nuevas formas literarias que trae consigo la modernidad²⁶³.

Sin embargo, las comedias «a fantasía» de Benavente demuestran más a las claras su interés por crear un teatro verdaderamente «poético». Federico de Onís afirma que «Benavente [...] mostró desde el principio su inclinación a la belleza soñada y poética» [1923: 63-64]²⁶⁴, quizás consciente de que el dramaturgo introduce en su obra más temprana, el *Teatro fantástico* (1892), una nueva concepción dramática, vinculada con la poética simbolista del espectáculo y con el ambiente de ensoñación y fantasía importado del simbolismo europeo [Guarner, 1944; González López, 1977]. Y es precisamente esta tendencia a la ensoñación aquello que disturba a Cejador y Frauca, cuyos juicios, sin duda apoyados en una estética de corte inmovilista, constituyen

²⁶³ Desde *El nido ajeno* (1894) –su primera obra estrenada–, *Gente conocida* (1896) –subtitulada «Escenas de la vida moderna»– o *La comida de las fieras* (1896), hasta *La noche del sábado* (1898) –de ambiente cosmopolita– o *Lo cursi* (1901) –un elogio de lo moderno, hasta en el lenguaje, frente a lo castizo–, el dramaturgo insiste en presentarnos una visión renovadora del arte y de las viejas costumbres [Huerta Calvo y Peral Vega, 2003, II: 2272-2282; Paco y Díez de Revenga, eds., 2005].

²⁶⁴ Estas palabras forman parte del «Discurso de D. Federico de Onís, profesor de Columbia University», con motivo de la recepción tributada al dramaturgo el 19 de marzo de 1923 en el Earl Hall de esa universidad.

documentospreciados *ex contrario*: «No pudiendo Benavente sostenerse en lo serio y grave, hizo teatro en broma, teatro guignol, teatro infantil, fantástico y como de hadas» [1972a, x: 235]; se refiere después el crítico al carácter antirrealista de los personajes benaventinos:

El género fantástico, propio de Benavente, luce en no pocas piezas cuyos personajes son príncipes y princesas, duques y señoras, gentes de alta guisa, pero de una época soñada y una región que los mapas no traen, revueltas en pintoresca contradanza con tahúres y ladrones, saltimbanquis y cortesanas, cómicos de la comedia italiana y toda la hez de gente ruin, maleante y bohemia, libertina y sentimental. Unos y otros son tipos más literaturescos que reales, que viven más en la imaginación que en el mundo. Son tipos de opereta y operetas son las piezas teatrales donde Benavente los presenta [236].

Un argumento este que Cejador hará extensible incluso a piezas secundarias del corpus benaventino²⁶⁵, tal el caso de *La túnica amarilla*, sin ser capaz de comprender la síntesis entre poesía y teatro que buscaba de manera incesante nuestro autor:

Benavente se ríe en *La túnica amarilla* de la vida y del teatro, de la poesía y del arte, de los histriones y de los espectadores con filosófico donaire y elegantísima ironía, mezclando las burlas con las veras, lo trágico con lo cómico, lo real con lo ideal, el símbolo con lo simbolizado, haciendo un nuevo teatro y una nueva poesía con lo mismo que parece reírse de la poesía y del teatro [240].

El interés de Benavente por la «poetización» de la escena se encontraba ya presente en el *Teatro fantástico*, «la más temprana y la más explícita tentativa de teatro simbolista o por lo menos no realista en España» [Saläun, 1999: 54], en especial en *Cuento de primavera*, la pieza más extensa de la miscelánea, en cuyo «Prólogo» se teoriza sobre la práctica dramática del ensueño y la fantasía. Es aquí donde se fundamenta un «teatro poético» mucho más sincero y auténtico que las formas teatrales en verso que luego triunfan sobre las tablas. El personaje central de la función, Ganimedes, además de lanzar una crítica velada al público burgués que se niega a

²⁶⁵ En la misma línea cabe colocar el juicio del sacerdote jesuita José Manuel Aicardo, incluido en el libro *De literatura contemporánea (1901-1905)*. En el capítulo sobre «Dramas modernos» señala que *La noche del sábado* es una «comedia de tesis» con carácter «fatalista», derivado de las palabras finales del drama, «porque “en la noche del sábado vuelan las almas brujas, unas hacia sus sueños, otras hacia sus vicios, otras hacia sus amores, hacia lo que está lejos de nuestra vida y es nuestra vida verdadera”. He aquí la tesis fatalista que da a esta comedia título y unidad» [1905: 315-316]. Lo que el jesuita rechaza de la obra es que no haya acción dramática, que por consiguiente sea irrepresentable, que sea tan desmesurada en las alusiones culturalistas, que se exceda en el número y los muy diferentes caracteres de los personajes, o que utilice un lenguaje apartado de los cánones tradicionales, por no hablar de la propia adscripción genérica de la pieza y de la escasa moralidad que todo el drama representa para el religioso: «A *La noche del sábado* llama su autor, creo que por llamarla algo, novela escénica; así pudo llamarla cualquier otra cosa, menos drama, ni original, ni representable, porque es una serie de cuadros moralmente nauseabundos, copiados del francés, en una prosa empedrada de barbarismos y sin más acción que la que puede resultar de muchas acciones malas» [314].

aceptar las formas estéticas más renovadoras, reivindica el ensueño evocador para despertar en los lectores o espectadores sensaciones nuevas:

Pues en esta estación hermosa del año [la primavera] y en esa edad dichosa de la vida [la adolescencia], por influjo de una en otra sin duda, nació este cuento, *ensueño juvenil, sin fijeza, ni orden, tumulto de imaginaciones sin más realidad que la de un sueño*; es decir, que si no existió ni pudiera existir en el mundo exterior, *ha tomado ser en la fantasía y forma en el arte* y existe, en fin, en la realidad de lo hecho, que tan efectivo es el sueño más ideal como el acto más común de la vida. Pero el autor recusa desde ahora el fallo de quien no aporte consigo la buena fe y el candor de una adolescencia apenas maliciosa. Nada de reflexiones; vamos a soñar, y el autor, soñando, os invita a ello [2001: 134].

Siguiendo la estela revolucionaria del *Teatro fantástico*, que introduce formas del teatro simbolista francés y otros géneros de tradición europea –la farsa, el teatro de muñecos–, Benavente sorprende con *Vilanos* (1905), un libro ensayístico en forma de prosa poética o, si queremos, compuesto por una serie de poemas en prosa que utilizan uno de los géneros en boga de la época finisecular. En este caso, además, lo poético expresado a través de un discurso que tradicionalmente no se adscribía al género lírico tiene concomitancias con la escritura dramática y con las posibilidades teatrales que contienen muchos textos modernistas escritos en forma de pantomima. Esta atracción de Benavente hacia el arte pantomímico [Huerta Calvo / Peral Vega, eds., 2001: 47-52] y hacia el ingenuo mundo del circo, representado por los *clowns*, tiene su reflejo en «El poema del circo», un texto que reivindica este espectáculo como expresión poética de «la infancia del arte», pues de lo que se trata es de «aniñar el espíritu», como proclamará en *Los intereses creados*. El autor invoca el espíritu «de cuantos decadentes, satánicos y parnasianos, clowns, acróbatas y *écuyères*» le ayuden a inspirar su poema. Benavente recuerda, después, la música evocadora –«valeses llorosos que mecen el alma de los ojos al corazón, del corazón a los ojos»– que precede al salto mortal del acróbata en el alambre. Y, por fin, el dramaturgo describe el «intermedio» que trae a escena «lo cómico eterno en la mayor y primitiva sencillez», cuando aparecen los payasos y triunfa sobre las tablas el poder de una risa transformadora y atávica. «El poema del circo» es quizá uno de los ejemplos más hermosos del verdadero aliento poético de Jacinto Benavente²⁶⁶.

²⁶⁶ «El poema del circo», en *Vilanos* [*Obras completas*, VI: 563-565]. Véase también sobre el mundo del circo el artículo «Los clowns» [537-539]. Sabida es la admiración que, desde que era niño, manifestó Benavente hacia el mundo del circo y los clowns, y hacia la pantomima como forma primigenia del arte dramático. Especialmente atractivos para el escritor fueron los números protagonizados por los Hanlon-Lees, clowns ingleses a los que vio actuar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. La interpretación de los

Además del interés que muestra Benavente por la creación de un «teatro poético» en España, el autor considera que la poesía –en el más puro sentido verlainiano de *la musique avant toute chose*– es fundamental para la formación de un buen dramaturgo: «Sin un perfecto sentido musical –que es tanto como decir emocional– de la palabra, no es posible ser poeta, y sin ser poeta, no es posible tampoco ser autor dramático» [*Conferencias, Obras Completas*, VII: 79]. En este sentido, son también reveladoras otras palabras sobre la dialéctica lírica / drama: «¿Es posible una poesía lírica sin drama? ¿Es posible un drama sin lirismo? Prueba de ello es que hay muchas poesías líricas que son pequeños dramas que muy bien pueden representarse, y hay, por el contrario, muchos dramas, verdaderos dramas por su forma dialogada, que son poesía lírica, cuya representación sería imposible en el teatro» [66].

Su interés por la poesía se manifiesta también en la atención que dedica a los autores noveles. Benavente presentó y prologó, en momentos muy diferentes de su carrera, varios libros de poemas de jóvenes promesas²⁶⁷. Extremadamente elogioso, en la mayor parte de los casos, con los poetas que se lanzan al mundo de la literatura con sus versos, el autor parece reconocerse en esos jóvenes entusiastas que todo lo esperan de la poesía. Es en estos pequeños textos donde el dramaturgo ha dejado sus propias reflexiones sobre la poesía, sobre la estética modernista²⁶⁸, e incluso, sobre su propio ejercicio de la rima. Además, el autor participó activamente en los «Juegos Florales» celebrados en diversos pueblos y ciudades españolas, como los celebrados en San Lorenzo de El Escorial en 1915.

Los versos no están muy presentes en las comedias de Benavente. Baste como excepción escasamente significativa el poema «El reino de las almas» –escena X del

artistas circenses no sólo le produjo una sana admiración, sino también una sensación de misterio, locura y juego con la muerte. [*Obras completas*, XI: 821-822].

²⁶⁷ He aquí una sucinta nómina de autores y libros de poesía para los que Benavente dedicó unas palabras en sus «Prólogos»: Emilio Fernández Vaamonde, *Mujeres* (1897); G. Martínez Sierra, *El poema del trabajo* (1898); José López Silva, *La gente del pueblo* (1908); Fernando Alonso de León, *Sonatas sentimentales* (1911); Antonio Casero, *El pueblo de los majos* (1912); Leopoldo Ayuso, *Bellezas levantinas* (1917); Gonzalo Cantó, *Benaventianas* (1917); Julio Sigüenza, *De los agros celtas* (1923); José Enrique Gippini, *Ahora que se abren las rosas* (1925); Luis Guarner, *Libro de horas líricas* (1926); Luis María Burillo Solé, *Aromas de un vergel* (1949); Mario Cabré, *Danza mortal* (1950), entre otros.

²⁶⁸ Siempre atento al momento poético, Benavente reconoce en el «Prólogo» a *Sonatas sentimentales*, de Fernando Alonso de León (Madrid, Viuda de A. Álvarez, 1911), las novedades de la poesía española de principios del siglo XX. El dramaturgo resume muy acertadamente las características de la poesía modernista: «Creo en verdad, que nunca hubo tantos ni tan buenos poetas en España, ni de tan diversos estilos. Si el metal épico enmudece, la cuerda lírica no llegó nunca a tanta delicadeza en los matices, a tan honda percepción de lo más impalpable y tenue; la palabra es música, es color, es, ya plástica, ya idealmente evocadora. Nunca se llegó a más en el dominio de la técnica; aun lo que pudiera parecer extravagancia o *preciosismo*, es de estimar, en fin, en cuanto aporta renovación al léxico, materiales de que entresacar para la obra futura» [1911: 7-8].

cuadro segundo de *Los intereses creados* (1907)–, que recitan a dos voces Silvia y Leandro. Sin embargo, también en *Los intereses creados* –escena III del cuadro primero– asistimos a una declaración sobre la poesía –con mucho más aliento poético que «El reino de las almas»–, puesta en boca del Capitán, en su diálogo con Arlequín sobre el ejercicio de las armas y las letras:

Con los poetas no hay que contar para nada, que es vuestro espíritu como el ópalo, que a cada luz hace diversos visos. Hoy os apasionáis por lo que nace y mañana por lo que muere; pero más inclinados sois a enamoraros de todo lo ruinoso por melancólico. Y como sois por lo regular poco madrugadores, más veces visteis morir el sol que amanecer el día, y más sabéis de sus ocasos que de sus auroras [1998: 94].

Hay en estas palabras una referencia explícita a los poetas modernistas, que participaban en las tertulias y saraos nocturnos hasta altas horas de la madrugada –como hizo el propio Benavente–, y alargaban el sueño hasta el mediodía para poder continuar sus correrías nocherniegas con la entereza que les exigía la vida bohemia. La intención del dramaturgo de ofrecernos una imagen tópica de la corte de poetas esnobistas que campaban por ese «Madrid absurdo, brillante y hambriento» –Valle-Inclán *dixit*– tiene un componente autobiográfico.

Pero volvamos al *Teatro fantástico*, un librito cuya primera edición se publicó en 1892, aunque contó con una segunda versión en 1905. El libro recoge textos que no pueden adscribirse a una única tendencia teatral, pues que resultan de una exploración de formas dramáticas muy diversas, que de alguna forma prefiguran las líneas maestras del teatro español durante toda la Edad de Plata. Benavente asume como propia una nueva concepción dramática, vinculada con el ambiente de ensoñación y fantasía importado del simbolismo europeo, que también incluye el carácter ambiguo de muchas comedias de Shakespeare. En la obra publicada en 1892 se incluyen cuatro piezas dramáticas –*Amor de artista*, *Los favoritos*, *El encanto de una hora* y *Cuento de primavera*– que son representativas de las formas dramáticas más innovadoras: la primera es una especie de manifiesto poético construido en forma de loa como discurso metaliterario y apología modernista; la segunda es una adaptación del modelo shakespeariano –en este caso es un remedo de *Mucho ruido y pocas nueces*– como instrumento de renovación dramática a través de una comedia cortesana; la tercera recurre al teatro de títeres –en este caso representados por figuras de porcelana– como estilización del antiguo teatro popular y como expresión de un arte deshumanizado o

despersonalizado; y la última un «teatro de ensueño» antirrealista –inspirado también por Shakespeare–, en la que se define claramente el triunfo de la fantasía juvenil sobre la realidad de una burguesía ya caduca.

Merece la pena que nos detengamos en dos de ellas por la presencia de dos motivos típicamente modernistas-simbolistas. La loa *Amor de artista* muestra el diálogo entre El Poeta –joven rebelde y abúlico como todos los artistas de su generación– y Don Prudencio, un hombre bastante más ortodoxo que hace honor a su nombre, con quien el muchacho comparte su ataraxia vital: «¡Ah, la voluntad...! No creo en su poder. Necia pretensión del hombre que no se resigna a ser juguete de una fuerza invencible y ciega. ¿Qué acción hay en nosotros voluntaria? Desde el nacer, fatalidad que en nada depende de nosotros, hasta el morir» [2001: 206]. Esa falta de voluntad en los actos propios y ajenos se transforma en preocupación por el sentido poético, expresada en este caso mediante el diálogo entre El Poeta y La Musa –tras la que se esconde el pensamiento benaventino– en la escena final de la obra, en la que la inspiradora de sus versos le hace ver la capacidad del lenguaje literario para expresar los sentimientos: «Por eso eres poeta, porque tus lágrimas tienen palabras» [212]. Finalmente, ante la preocupación de El Poeta por alcanzar la inmortalidad, la Musa le confirma la esperanza de perpetuar en el futuro las mismas ideas y sentimientos que inspiraron sus obras:

Pero de tu inmortalidad, poeta, ¿quién duda? No sé si la conciencia de tu yo subsistirá a través de la eternidad. ¡Qué importa! Como en tus hijos hay carne de tu carne, sangre de tu sangre y, aun en la parte espiritual, ideas hijas de las tuyas y sentimientos que fueron tuyos; como por ellos luchas y te afanas, acaso porque sientes que en ellos continúas viviendo, y en ellos está tu vida futura, así, en tus obras transmites el espíritu que les dio formas, y a través de los siglos vivirás despertando, al contacto de otros espíritus, las mismas ideas, los mismos sentimientos que animaron en ti. ¿No es esto la inmoralidad? ¿Qué más quieres? [215].

El encanto de una hora es una pieza completamente antirrealista, protagonizada por dos figuras de porcelana que cobran vida y que durante una noche conversan sobre la fragilidad de los sentimientos –tan vulnerables como el propio material del que ellas mismas están hechas– y sobre la fugacidad de la vida. Como no podía ser de otra forma, tratándose de la época modernista, los títeres o muñecos de antaño –pues en este tipo de teatro debemos enmarcar esta pieza– se han convertido ahora en refinadas figuras dieciochescas de porcelana de Sèvres, premiadas con una noche de amor que acabará con la llegada del alba para confirmar la futilidad de los anhelos imposibles:

MERVEILLEUSE.– ¡Una hora de encanto!

INCLOYABLE.– ¡La hora del amor...! La única que vale la pena de vivir... Henos aquí, ridículo increíble, graciosa merveilleuse, despiertos apenas a la vida y fatigados de ella. Hemos revoloteado como mariposas cuanto nos permitía el limitado espacio en que nuestra vida se encierra, y ¿qué hallamos por fin? El cansancio, el fastidio. Si en este instante concluyera nuestra existencia y otra vez inmóviles quedara en nosotros solo la facultad de recordarla, ¿valdría la pena de recordar allí eternamente estos momentos de vida ficticia...? Pero no: estamos solos y, por diferentes caminos, hemos llegado al mismo sentimiento: el vago anhelo de algo, que es vida de la vida [96].

Teatro fantástico conoció una segunda edición en 1905, que experimentó algunos cambios por la supresión e inclusión de varias piezas que habían visto la luz en revistas y periódicos desde 1892. Esta edición de 1905 le debe mucho a la publicación de *Teatro de ensueño* de los Martínez Sierra, como ha sugerido Peral Vega [2012]. La relación de Benavente con la pareja formada por Gregorio y María se inició muy temprano, pues en 1898 el futuro premio Nobel ya firma el prólogo de *El poema del trabajo*; como contrapartida, Martínez Sierra le facilita una edición de lujo de su teatro en París. Ambos coinciden también en el «Teatro artístico», la empresa comandada por Benavente como intento de renovar la escena española según el modelo de los teatros libres europeos, como el de Antoine. Y ambos comparten la misma claudicación con su teatro más innovador para dejarse caer en manos del público, no obstante el mérito de Martínez Sierra cuando se embarca en su «Teatro de Arte». La edición benaventina de 1905 es quizás intertexto de los *Diálogos fantásticos* (1899) de los Martínez Sierra e incluso de *Teatro de ensueño*.

Benavente descartó *Los favoritos* y añadió *Comedia italiana* –una farsa de tono humorístico protagonizada por Colombina y Arlequín–, *El criado de Don Juan* –una pieza en la que un criado intenta arrebatar una conquista al famoso burlador con resultado funesto–, *La senda del amor* –una «comedia para marionetas» representada con elementos metateatrales, que contiene un mensaje libertino–, *La blancura de Pierrot* –un argumento para pantomima– y *Modernismo. Nuevos moldes* –un diálogo argumentativo de carácter metaliterario sobre la estética modernista–. En este caso, el dramaturgo apuesta por la recuperación de la farsa y el teatro de muñecos como vías de renovación, que no solo constituyen el germen de *Los intereses creados* sino de propuestas de otros dramaturgos. La influencia directa de estos textos farsescos, que bien podría ser la de los espectáculos pantomímicos y guiñolescos de los teatros de arrabal parisino, se plantea como una especie de contrapunto grotesco de las ensoñaciones simbolistas que luego se inspirarán en el teatro de Maeterlinck y en la

fantasía poética. Entre estas piezas destaca *La blancura de Pierrot* por ser la primera de una serie de pantomimas luego cultivadas por otros dramaturgos; en este caso, el Pierrot protagonista se aparta de su caracterización melancólica y se muestra despiadado –como ya ocurría en algunas pantomimas francesas– para cometer un asesinato motivado por la codicia, en cuyo desarrollo tiene gran importancia el simbolismo cromático identificado con el silencio y la ausencia:

La idea del crimen se fijó negra, como cerrazón de tormenta, en el alma de Pierrot. [...] Una noche de invierno salió Pierrot del molino y, como la luna clarísima blanqueaba su figura humana, internóse, arrastrándose casi entre los árboles, hacia la choza de la vieja. Antes de penetrar en ella tiznóse la cara y las manos con tizones de brasas. [...] ¿Quién podría conocerle, negra la cara y negra el alma, en la negrura de la noche y del crimen?

Roja la cara, rojas las manos, salía poco después apretando convulso un bolsón de cuero mugriento rebosante de monedas de oro. [...]

Ni el agua, ni el carbón, ni la harina, borran ni encubrían la sangría roja. ¡Pobre Pierrot, rojo para siempre, espectro terrible del crimen! [...]

Pierrot hubiera querido sepultarse en la blancura de la nieve immaculada, deshacerse con ella en blancura; blancura del cielo, fría como perdón sin amor y sin misericordia.

La nieve cubría su cara y sus manos con nueva blancura, borrada la negrura del tizón, borrada la sangre roja del crimen. Pero el calor más tenue fundiría la máscara protectora, y el mísero Pierrot, desde entonces, vive en la frialdad de una eterna noche [126-128].

Aunque el libro no fue muy tenido en cuenta por la crítica ni cuando se publicó ni posteriormente, lo cierto es que a Rubén Darío no le pasó inadvertido, como se demuestra en las palabras que le dedica en el artículo sobre «La joven literatura», incluido en sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires sobre la *España contemporánea*, escritas en 1899 y publicadas en 1900:

Dejo como última nota el *Teatro fantástico* de Benavente, una joya de libro que revela la fuerza de ese talento en que tan solamente se ha reconocido la gracia. Fuerza por cierto; la fuerza del acero del florete, del resorte; finura sólida de ágata, superficie de diamante. Es un pequeño «teatro en libertad» [...] Son delicadas y espirituales fabulaciones unidas por un hilo de seda en que encontráis a veces, sin mengua en la comparación, como la filigrana mental del diálogo shakesperiano, del Shakespeare del *Sueño de una noche de verano* o de *La tempestad*. El alma perspicaz y cristalinamente femenina del poeta crea deliciosas fiestas galantes, perfumadas escenas, figurillas de abanico y tabaquera que en un ambiente Watteau salen de las pinturas y sirven de receptáculo a complicaciones psicológicas y problemas de la vida [1998: 127].

9.3. El modernismo teatral en Cataluña: Rusiñol y Gual

Aunque la creación y la práctica del teatro se retrasaron con respecto a otros géneros en Cataluña, la actividad teatral llegó a ser allí una de las más importantes durante el modernismo. Prueba de ello es que muchos escritores o artistas que luego triunfaron en otras disciplinas se iniciaron en el arte dramático, a pesar de las no siempre favorables condiciones para representar sus textos; es el caso de Apel·les Mestres o de Santiago Rusiñol. El entusiasmo de los más jóvenes y la creación de plataformas teatrales no relacionadas con las empresas oficiales –véase el «Teatre Íntim», comandado por Adrià Gual, o las iniciativas de Ignasi Iglèsias o Felip Cortiella– contribuyeron no poco a la consolidación de una sólida e independiente estructura teatral; eso permitió no solo la recepción de autores modernos –que en muchos casos no fueron bien acogidos por el público– sino la propia creación de textos o espectáculos influidos por la estética finisecular. Otras iniciativas en las que se fomentó el teatro fueron las famosas «Festes Modernistes» de Sitges, organizadas por Rusiñol en Sitges entre 1892 y 1898; la apertura de la Sala Mercè de Barcelona, decorada por Gaudí, en 1904, por Lluís Graner, con un concepto del teatro como espectáculo totalizador; o la tertulia de la cervecería *Els Quatre Gats*, en donde se celebraron veladas con títeres y sombras chinescas, con el concurso de pintores, decoradores, músicos, transformistas, etc. En 1905, el propio Graner inició también en el Teatro Principal de la ciudad sus célebres *Espectacles-Auditions*, en los cuales se representaron piezas musicalizadas por los grandes maestros, como Enric Morera.

No es una novedad que las primeras innovaciones que acarrea el «fin de siglo» en España se produjeron en y a través de Cataluña. En este sentido resulta paradigmática la devoción que se rinde a Wagner, a quien el catalán Juan Marsillach Lleonart dedica, en fecha tan temprana como 1878, uno de los primeros ensayos consagrados en Europa al músico [*Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*], y cuyas óperas *Tristán e Isolda* y *Siegfried* son estrenadas en 1900 en el Teatro del Liceo [Infiesta, 2001]. Se trata de piezas musicales que, junto a la difusión de autores de la talla de Maeterlinck, Ruskin, Ibsen y D'Annunzio, contribuyen a afianzar la influencia de un «espíritu nórdico» cuyo reflejo resulta nítido en la arquitectura neogótica. Y es que, «el “fin de siglo” catalán fue, como no podía ser menos, una coyuntura compleja en la que se dan cita las estéticas o las invenciones más dispares [Fuster, 1975: 21], incluso desde la perspectiva estrictamente teatral: desde la veta «decadentista de Adrià

Gual» [21] hasta la «espiritualidad a lo Ruskin o a lo Maeterlinck de algunas obras de Rusiñol» [24].

El teatro modernista en Cataluña, como en el resto de España, no es homogéneo, sino que es el resultado de un acopio de influencias muy diversas, que oscilan entre el drama rural o social de carácter más conservador y otra vertiente más esteticista, simbólica o alegórica, relacionada con la recepción de las corrientes europeas y con la introducción de lo poético en el discurso dramático. En su capítulo sobre el «Modernismo teatral», Martínez Espada se refiere de forma especial a los dramaturgos catalanes, a quienes considera también parte importante de esa nueva generación de jóvenes entusiastas que pretenden renovar la escena. El crítico se refiere a *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol, a *Silencio*, de Adrià Gual, a *Los primeros fríos*, de Ignasi Iglesias, y a la obra dramática de Francisco Via, uno de los traductores del *Cyrano de Bergerac* de Rostand en España [1900: 125-126].

Las revistas madrileñas se hicieron eco de las novedades que aportaba el teatro en Cataluña; véase, como muestra, el artículo publicado en la revista *El arte del teatro*, [13 (1-X-1906), pp. 4-13] sobre «Arte regional. El teatro catalán», de Juan M. Soler, en el que se hace un repaso detallado de los dramaturgos, compositores e intérpretes más representativos, así como de las iniciativas teatrales más originales. Para el autor del artículo, el teatro catalán «ha evolucionado y se ha perfeccionado en el fondo y en la forma; los dramas son de tesis, filosóficos y sociológicos; tienen reminiscencias del teatro de Ibsen y Maeterlinck» [5].

Veamos ahora, con algo más de detalle, a los autores de mayor importancia, entre los que nos detendremos en las figuras de Santiago Rusiñol y Adrià Gual²⁶⁹.

²⁶⁹ Cabría incluir también a Apel·les Mestres, varias de cuyas piezas pueden adscribirse al fenómeno de «poetización» de la escena catalana. Véanse en esta línea *Pierrot lladre* (Teatro Principal, 24 de noviembre de 1906), con música de Celestí Sadurní, dentro de la segunda temporada de «Espectacles-Audicions Graner»; *Sirena* (Teatro Romea, 6 de abril de 1906), marina en un acto; *L'home dels arços* (1 de abril de 1923), tradición popular en un acto y en verso, con ilustraciones musicales del autor, y *Blanc sobre blanc* (16 de noviembre de 1924), «nota de color» en un acto, estrenados ambos por la «Companyia Belluguet» del famoso pintor y orfebre Lluís Masriera. Asimismo, uno de sus espectáculos más interesantes es la representación de *La viola d'or* (30 de agosto de 1914), pieza en tres actos cuyo estreno se realizó en el marco del «Teatro de la Naturaleza», una escenificación teatral al aire libre en el bosque de Terrés (Garriga-Barcelona), con música de Morera, figurines del autor, dirección artística de Salvador Alarma, coreografía de Pauleta Pàmies y dirección general de Adrià Gual. Música, pintura, danza y poesía se dieron la mano en este espectáculo integrador de todas las artes como expresión del «teatro total». Mestres no solamente fue músico y dramaturgo, sino que alternó estas actividades con la pintura y con la creación de escenografías o vestuarios de muchos espectáculos, tales como el diseño de figurines de la ópera *Los Pirineos* (Teatro del Liceo, 4 de enero de 1902), de Víctor Balaguer y Felipe Pedrell.

9.3.1. Santiago Rusiñol

La importancia de este pintor y dramaturgo en el teatro catalán y español de comienzos del siglo XX está fuera de toda duda, no solo porque le debemos la organización de las «Festas modernistas» de Sitges entre 1892 y 1898, en las que dio a conocer a Materlinck, sino porque sus obras contribuyen a configurar un «teatro poético» de pleno derecho, heredero de la mejor tradición teatral simbolista. La filología catalana se ha ocupado por extenso de calibrar la magnitud intelectual de Rusiñol, por lo que para los aspectos más generales remito al excelente ensayo de Margarida Casacuberta [1997].

Entre las obras de nuestro autor se encuentran algunos acercamientos aún tentativos a la estética modernista entre los que cabe citar *Oracions* (1897) –«resulta más próxima al modernismo pictórico que al literario» [Fuster, 1975: 87]– y *Fulls de la vida* (1898), de un «tono sombrío y un lirismo delicuescente, que raramente volverán a aparecer en su producción literaria posterior» [87]. Por lo que toca al teatro, la primera pieza que nos interesa es *La alegría que pasa* [*L'alegria que passa*], escrita en 1898 y estrenada (con música de Enric Morera) un año después por el «Teatre Íntim» de Adrià Gual. En su tiempo fue definida por Martínez Espada como «una preciosidad; cliché maravilloso de un rincón de la vida de un pueblo; modelo de genial inspiración, y cuya lectura deja en el alma no sé qué voluptuoso pesar de vaga e indefinible tristeza» [1900: 125]. Se trata, en efecto, de una obra sobre el conflicto entre el poeta-artista que persigue el ideal (los cómicos) y la sociedad burguesa materialista. Juan, espíritu disidente que responde al tópico del bohemio abúlico, se encuentra enclaustrado en un «pueblo indiferente, vulgar y adormecido» que es descrito por Rusiñol a partir de una estética costumbrista que delata, aún más, el enfrentamiento entre la libertad anhelada y la realidad que la ahoga. La llegada de los cómicos –dibujados por Rusiñol con pinceladas más amables que los presentados por Martínez Sierra en *Teatro de ensueño*– supone un hálito de esperanza que cristaliza en dos personajes del circo ambulante: el Payaso, con quien empatiza por la fe ciega que ambos tienen en el poder creador de la palabra y en el que late, en palabras de Casacuberta, «la concepció rusiñoliana de l'artista» [1997: 261], según la cual arte y ruptura del inmovilismo son términos equivalentes; y Zaira, la bailarina bohemia en la que cree encontrar, como un viejo Pierrot decadente, el amor que tan sólo había sentido entre las páginas caducas de un viejo libro. Arte y amor, únicos parámetros tangibles de la vida para el poeta, en los que Juan cifra el triunfo definitivo de la poesía frente a la prosa que le rodea. Por el

contrario, como apunta Peral Vega, «Juan es heredero de Pierrot [...] y, por ende, está condenado de por vida al fracaso» [2001: 83]: «¡Adiós, poesía! ¡Adiós, visión de un instante! [...] ¡Sois una alegría que pasa! ¡Y qué triste es la alegría de los que pasan... y de los que se quedan!» [1973: 28].

El jardín abandonado [*El jardí abandonat*], segunda de las piezas en que nos centramos, es un «cuadro poemático» en un acto, con música de Joan Gay, publicado en 1900, del que Adrià Gual realizó una lectura pública, tan sólo dos meses después, en la Sala Parés. Su llegada a los escenarios habría de esperar hasta 1928, gracias al empresario del Romea Josep Canals. El texto establece un diálogo evidente con la obra pictórica del propio Rusiñol y, en concreto, con la serie de los *Jardines de España*; el profesor catalán Enric Gallén ha ido más allá al señalar los tres cuadros coetáneos en los que late una correspondencia mayor con la pieza que nos ocupa, a saber: *Palau abandonat* y *El jardí abandonat*, a partir ambos del palacio de Víznar en Granada, y *Caminal de roses*, imagen extraída de uno de los jardines de Aranjuez [Gallén, 1986]. De esta correspondencia entre teatro y pintura nos informa un artículo de Miguel S. Oliver, publicado en *Alma española* [13 (31-I-1904): pp. 6-7]; se trata de una reseña del libro que reproduce la citada serie de cuadros *Jardines de España*, junto con poemas de algunos escritores catalanes como Joan Maragall o Apeles Mestres, entre otros:

El encanto de estos cuadros (con estar muchos de ellos dibujados soberbiamente y pintados con una espontaneidad elemental e insuperable) es ultra-pictórico. Se funda en el poder de evocación y de misterio que en ellos flota, difuso y tenue. Se funda en la emoción que provocan o comunican. Más que traslados fieles de la naturaleza «inerte», son estados de espíritu descubiertos en la naturaleza por el espectador; algo así como reflejo de fronda en los lagos azules del ensueño. Aunque con la mayor sobriedad, con una completa simplicidad de recursos y una ausencia más completa todavía de quimeras simbolistas, me producen estos cuadros de Rusiñol el efecto profundo de la poesía... Es un género de pintura que, sin dejar de ser pintura, se resuelve en literatura, en espiritualidad. [...] De todo ello se desprende una resonancia, una vibración de elegía. Esto: Rusiñol es un pintor elegíaco. Es el cantor gráfico de las elegancias caídas, de las felicidades evaporadas y disueltas para siempre, que no dejan más que un vaho impalpable de recuerdos y nostalgias. [...] El mismo Rusiñol, antes que expresarla en sus cuadros [la elegía], habíala consignado literariamente. Su *Jardí abandonat* (del cual ha hecho una exquisita versión castellana Miguel Sarmiento, joven canario [...]), es la equivalencia e interpretación poemática, lírica, de su pintura, aunque yo prefiero la *poesía* y el lirismo latentes en sus cuadros, como más completos, vastos y espirituales.

El marco elegido para la acción teatral resulta, por tanto, una transposición de los jardines reproducidos en las pinturas, rincones aislados y «envoltat d'una aurèola mágica» [Bosch i Bosch, 2012: 19]. El jardín, para Rusiñol, supone un elemento de resistencia del creador frente a la realidad externa que lucha por imponerse sobre él y,

por tanto, un espacio sobre el que proyecta todo un abanico de anhelos no solo estéticos sino también –si es que tal dicotomía existe para los partícipes del simbolismo– vitales. Los personajes que pueblan el jardín –la Marquesa, Aurora (prototipo de la mujer espiritualizada nacida del prerrafaelismo) y Gertrudis– suponen tres variables de una misma melodía artística, armónica en su aislamiento y tan solo rota por la irrupción del mundo real, encarnado en los personajes de Lluís y Ernest. Sin embargo, en *El jardín abandonado* Rusiñol rebasa el enfrentamiento primario entre el mundo del arte y la realidad para ofrecer al espectador dos posibles vías de acercamiento entre uno y otro: la primera, de carácter más simbólico, está encarnada en la flor que entrega Aurora a su enamorado Lluís; la segunda, algo más veraz desde el punto de vista escénico, tiene en Ernest a su depositario, pues que él mismo es un pintor de jardines que acepta la función de consuelo y de reparación espiritual que ese otro mundo, el poético, que tan solo siente en sus pinceles, conlleva. Con todo, Aurora opta finalmente por aislarse en su reducto, ajena a las puertas abiertas hacia el exterior, y por mimetizarse con las flores que esperan en él una muerte apacible y serena: «els jardins com aquest són un claustre. El claustre dels records. Jo professo els jardins, i els professo amb la fe que m'inspira aquest temple, que és un temple que cau, però que cau amb grandesa» [2012: 99].

En este repaso necesariamente sucinto nos detenemos en el también «cuadro poemático» en un acto *Cigarras y hormigas* [*Cigales i formigues*], estrenado en febrero de 1901 en el Teatro Lírico Catalán. La crítica de la época entendió el texto como una propuesta fallida que se distanciaba del rumbo perfilado en *La alegría que pasa* –con la excepción, entre otros, de Josep Roca y Roca, para quien ambas obras compartían una similar altura de miras– sin percibir que, en el fondo, «ben poca diferència hi havia entre la cosmovisió que reflectien ambdues obres» [Casacuberta, 1997: 292]. Rusiñol coloca nuevamente sobre la escena la confrontación, irremediablemente fallida para el *esprit* modernista, entre contrarios tales como la poesía y la prosa, el ideal y la realidad, y, sobre todo, el artista y la sociedad que lo margina, aquí revestidos de una pátina fabulesca que permite identificar en los primeros elementos de las parejas a los bohemios, los ermitaños y las cigarras, y en los segundos a los campesinos y a las hormigas. Se trata, por tanto, de una nueva reivindicación del poder hacedor –y, aún más, fertilizador de la tierra yerma– de la poesía que, sintetizado en las palabras del Ermitaño, nos recuerda meridianamente a los *Diálogos fantásticos* de los Martínez Sierra:

Sí; pecáis sin daros cuenta de ello; pecáis de vivir aletargados, de tener el alma dormida. ¡Despertad! (*Todos se arrodillan.*) Despertad, y pedid con el corazón que la tierra sea cuna de sueños de poesía; que el arte nos ampare y nos llene la vida de ilusión; que las canciones nos levanten y que tengamos sed de amor, y que el espíritu nos guíe hacia el camino de la gloria. Tened fe en la poesía, que nos dará calor al alma cuando tengamos frío en los huesos; que bendecirá la alegría y endulzará la tristeza. (*Música.*) La poesía es la fe purificada, y todo lo alcanzamos con ella, que todos los milagros del hombre los ha hecho la poesía. Cielo de nubes, oye a los que suspiran, a los que creen y aman, a los que llevan en el alma el deseo de la belleza. (*Empieza a llover con gran fuerza.*) ¡Amigos míos: ya llegó la tempestad tan deseada! [1908: 207-208].

9.3.2. Adrià Gual

Aunque el pintor y dramaturgo catalán es quizás mejor conocido en su faceta de dirección al frente del «Teatre Íntim», sus piezas teatrales son un buen ejemplo de la asimilación de las tesis simbolistas tanto en el plano teórico como en la praxis teatral. Entre sus obras más importantes hay que recordar *Nocturno*, publicada en 1895, y *Silencio*, escrita en 1897, dos piezas que no esconden su filiación con las primeras obras de Maeterlinck. Más allá de la influencia del dramaturgo belga, que ahora abordaremos, *Nocturno. Andante. Morado* –pues que ese es el título completo– nos interesa como nueva poética de la dirección escénica. Al frente del texto, coloca Gual una especie de «notación de pentagrama» [Peral Vega, 2016a], bautizado como «pauta de signos d'expresió», mediante la cual el director se arroga la capacidad de conducir a los intérpretes como notas de una partitura cuya intervención debe estar encaminada a la creación de un conjunto armónico, siempre pautado por una estética simbolista, en el que cualquier concesión a la singularidad no tiene cabida alguna. En *Nocturno*, además, Gual se atiene de forma escrupulosa a un concepto wagneriano del espectáculo teatral y, en este sentido, cuida con pulcritud cada una de los elementos del conjunto. Es el caso del color, entendido por el catalán como un instrumento prioritario para enlazar lo físico y lo espiritual, esto es, lo evidente y lo latente de la pieza. Ello explica que una coloración morada llene toda la propuesta para evidenciar la condición soñadora de Él y de Ella.

La acción estática se sitúa en la terraza de un castillo deshabitado, rodeada por dos elementos escenográficos que recuerdan continuamente la presencia de la muerte: el muro agrietado, de un lado, y el árbol seco, de otro. Entre Él y Ella se suceden palabras que rememoran una pasión pasada, complacientes en recrearlas verbalmente y sin que el paso del tiempo parezca disturbarles en ningún sentido. Sin embargo, el destino de ambos se fragua más allá de lo que nos es permitido mirar: cae fuera de nuestra visión el

estanque que se adivina por detrás de la balaustrada que cierra el espacio y la estrella que sobre él se proyecta —«veus una estrella que es reflexa al fons de l'estany? Mira-la bé...» [2012: 124]—. Y, obviamente, la resolución del conflicto dramático —que no es otro que la unión de las almas para acercarse al ideal presentido, imposible en la vida rutinaria— se cifra, simbólicamente, más allá de las palabras: «*Tots dos, agafats de la mpa, formen un grup; tenen el cap enlaire i estan com presos d'un éxtasis cert*» [124]. Que ambos se extasién en la contemplación de la luz cuando el telón cae parece anunciar la fusión de ambos con el estanque al encuentro de la estrella reflejada.

Algo similar cabe predicarse de la segunda de las piezas que nos ocupa, *Silenci*, imbuida de una tonalidad blanca que intensifica el fortísimo contraste entre apariencia (visible) y realidad (oculta). La contención de las pasiones que ve el espectador no es sino un parapeto para las que latén realmente en los corazones; a ellas sólo tendrá acceso mediante focos lumínicos artificiales —el brasero, la puerta y, sobre todo, el quinqué—, al modo de pequeños candiles que alumbran las palabras largamente calladas. No es extraño que el propio Gual apunte en acotación que «la llum és el tot sempre» [146]. Se trata de un drama estático, repleto de silencios y palabras susurradas que se emiten a contraluz. Ramón, viudo ejemplar, guarda intacto el amor hacia la difunta María, convencido de la pureza de la relación que los unió. No hace caso, en la rectitud de su comportamiento, a las llamadas de atención que la joven Eliseta le lanza. Sin embargo, Ramón descubre unas cartas que testimonian el profundo amor que su mujer rindió a un destinatario cuya identidad nunca será del todo desvelada, aunque para el espectador no cabe duda de que el dulce depositario de aquella pasión fue Mosén Oriol, confesor e íntimo amigo del propio Ramón, quien prefirió acallarla para abrazar el sacerdocio. Ese desvelamiento de la verdad no se realiza, en una técnica de poso maeterlinckiano, mediante una confesión verbal sino, por el contrario, en absoluto silencio y a través de la luz del quinqué, simbólicamente roja, que «bendice» la pasión callada —e ideal, porque no se materializa— que unió al futuro sacerdote y a la mujer casada. Se trata de un procedimiento aprendido en *La intrusa*, pieza en la que ninguno de los motores de la acción se muestra físicamente al espectador: ni la presencia inquietante de la muerte ni, por supuesto, la habitación contigua donde agoniza la mujer. De su muerte no hay notificación verbal, sino tan sólo la aparición de la hermana monja, largamente esperada por la familia durante toda la noche, precedida también de un hálito de luz, que certifica con un pausado gesto el triste desenlace: «*Prestan atenció, en medio de un terror mundo, hasta que se abre la puerta lentamente, y la*

claridad de la habitación de al lado irrumpe en la estancia, y aparece en el umbral la HERMANA DE LA CARIDAD, con su hábito negro, y se inclina, haciendo la señal de la cruz, anunciando la muerte de la mujer» [2000: 102].

9.4. El ensueño de los Martínez Sierra

Los Martínez Sierra constituyen un momento privilegiado del teatro español en el primer tercio del siglo XX. Aunque no han sido objeto de estudio hasta épocas recientes, Gregorio y María son dos figuras de indiscutible importancia para el modernismo literario español. Muchos críticos pretenden el análisis de una labor colectiva, en la que el papel de María de la O Lejárraga –que no se habría valorado lo suficiente– determina la visión sentimentalista y femenina de sus obras dramáticas, mientras que otros destacan sólo el «Teatro de Arte» de Gregorio (1916-1926), la primera empresa teatral española de carácter público y comercial, que, por primera vez en España, se planteó el sentido estético de la puesta en escena²⁷⁰. En cualquier caso, la colaboración del matrimonio, incluso antes de que se celebre la boda, es patente desde las primeras obras firmadas por G. Martínez Sierra: *El poema del trabajo* (1898), un libro de poemas en prosa prologado por Jacinto Benavente, *Diálogos fantásticos* (1899), prologado por Salvador Rueda, *Flores de escarcha* (1900), o *Teatro de ensueño* (1905), una de las obras más importantes del teatro simbolista en España –junto al ya citado *Teatro fantástico*, de Benavente–, entre otras.

Gregorio Martínez Sierra participó activamente en la vida social y literaria de principios del siglo XX. Su relación con el mundo del teatro, con artistas, escritores e intelectuales vinculados al simbolismo, su colaboración en las revistas y periódicos desde los que se llevó a cabo la regeneración modernista, sus viajes por Europa, sus lecturas de autores decadentistas y simbolistas, etc., dejan al descubierto sus inquietudes estéticas y su intención de contribuir a la renovación artística y teatral de esos años.

Como señala Serge Salaün, Martínez Sierra se adscribe al grupo modernista-simbolista de «los que excluyen toda misión instrumental del Arte, los que militan por

²⁷⁰ Sea como fuere, la relevancia de ambos para conformar nuestra historia teatral contemporánea reclama todavía un estudio minucioso, que en parte han venido a saldar los trabajos de Patricia O'Connor [1987], Carlos Reyero Hermosilla [1980], Julio Enrique Checa Puerta [1998] o Serge Salaün, ed. [1999]. Véase también la autobiografía de María Martínez Sierra, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* [1953], donde reconoce públicamente la autoría de sus obras, con el fin de poder cobrar los derechos de éstas. A la muerte de Gregorio en 1947, la mitad de los derechos de sus obras habían pasado a la hija de Catalina Bárcena, primera actriz de la Compañía Martínez Sierra, con la que el autor mantuvo una relación sentimental [Fuster del Alcázar, 2003].

la exclusiva belleza, en la línea espiritual de Keats (“Beauty is Truth”), del Parnaso, de Mallarmé y de todo el simbolismo que no rinde culto más que a la diosa “Belleza”» [Salaün, ed., 1999: 24-25], frente a quienes dan prioridad a un arte útil, tal el caso de Unamuno o el Benavente menos «fantástico». Al primer grupo pertenecen también Maeterlinck, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, D’Annunzio, Yeats, y tantos otros seguidores de *l’art pour l’art*. Su inclusión en estas páginas no sólo se justifica por su dedicación a la poesía, sino también por la intención de incorporar el discurso poético a su concepción dramática y escénica. Las ideas teatrales de Martínez Sierra, como veremos, participan de la estética finisecular y de un «teatro poético» a la manera simbolista.

Los primeros artículos teatrales del autor constituyen una fuente de referencia de primer orden para entender las líneas maestras de su dramaturgia y de su actividad escénica como director del «Teatro de Arte». Muchos de estos trabajos vieron la luz en las revistas más heterodoxas del Modernismo –*Electra*, *La ilustración española y americana*, *Vida Nueva*–, cuando no en las dirigidas o creadas por el propio escritor: *Alma española* (en la que sustituyó a «Azorín» desde 1904), *Vida moderna* (1901), *Helios* (1903-1904) y *Renacimiento* (1907). Estas crónicas recogen su interés por el arte de Talía, una de las aficiones más tempranas de Martínez Sierra, que llegó incluso a interpretar un papel en *Despedida cruel*, la obra que Benavente estrenó en su «Teatro Artístico». Su devoción por el teatro se apunta de forma especial en varios artículos publicados en *Alma española*, en febrero y marzo de 1904, donde se deja ver la impronta maeterlinckiana y mallarmeana más ortodoxa. Acogiéndose a las dificultades de ofrecer al público un tipo de teatro antirrealista, el autor aboga por educar los gustos estéticos de los espectadores; así, en «Algunas consideraciones sobre el teatro moderno»:

Es digno de estudio el estado de ánimo del público actual, con respecto a las obras dramáticas: desdeña lo viejo y aún no ha aprendido a estimar y saborear lo nuevo; por lo cual, verdaderamente, es muy difícil darle gusto, y creo yo que los autores de buena fe que al mismo tiempo se sientan con la abnegación suficiente para renunciar a la popularidad inmediata, más que de halagarla, han de preocuparse de educar esta opinión estética que vacila, se desorienta y no sabe a qué carta quedarse [«Los teatros. Algunas consideraciones sobre el teatro moderno», *Alma española*, 15 (14-II-1904), p. 5].

De la misma forma, consciente de que la individualidad del artista y del ser humano se han convertido en un símbolo de los nuevos tiempos, Martínez Sierra es partidario de acomodar el arte dramático a la vida, mediante la presencia de una poesía

de la cotidiano en el teatro. En esta suerte de «realismo poético» –que sólo acepta los símbolos «que encierran verdad»– cifra el autor la renovación que debe llevarse a cabo sobre las tablas. No están lejos estas palabras de justificar la visión idealizada y feliz del mundo, «simpática», que caracteriza buena parte de las obras posteriores a estos inicios simbolistas:

Y así como es la vida ha de ser el arte dramático: basado –para que interese– en los conflictos de la individualidad, sencillo de forma, nunca simbólico –y lo voluntariamente simbólico es odioso y contraproducente: claro que las obras *de vida*, inspiradas en los aspectos evidentes y en las modalidades esenciales del espíritu y de la existencia serán siempre símbolos, puesto que son figuras que encierran verdad– y poético. Esto de la poesía en el teatro es como la sal de las obras, y no se opone en nada a la realidad, sino que forma parte inherente de ella: pasaron por fortuna los tiempos en que se tuvo por realismo único lo repugnante, lo vicioso, lo triste; la poesía es una realidad más frecuente en la vida de lo que se cree; no aquella que consiste en el atildamiento del vocablo y en lo amerengado de las imágenes, ni siquiera aquella otra más real que ésta en los bellos aspectos de la naturaleza o en el gesto de las nobles acciones, sino la poesía misma del vivir, la que está en la esencia de cada cosa y de cada día, la que es a veces triste y a veces gozosa: de esta no podrá nunca prescindirse en obra alguna que pretenda simpatías del público; sin ella, dramas y comedias podrán ser buenos, pero serán áridos, y para emplear la palabra que el público emplea, *antipáticos*, precisamente por falta de realidad, por mutilación del modelo, que es la vida, y no puede ser otro [6].

Los dramas que escribe Galdós en los comienzos del nuevo siglo son referente simbolista para Martínez Sierra, que valora los esfuerzos del narrador por superar la estética realista y naturalista. Criterios afectivos y formales determinan el aprecio por una de las obras señeras de don Benito, *El abuelo*, una pieza que si no es modelo teatral para los jóvenes modernistas, lo es de una actitud antidecimonónica, que recupera la herencia del teatro shakespeariano:

Ambientes, personajes, acontecimientos y episodios son humanos y reales, crudos como la vida y como ella amargos, pero están observados con grandeza e interpretados noblemente; el autor se ha atrevido en esta obra a ser poeta y gran poeta: de ahí el sabor shakespiriano que le señala la crítica; yo me atrevo a decir sabor genial: en la hora en que pasa el genio, todas las inspiraciones coinciden. He dicho ya otra vez, y gozo en repetirlo, que es Galdós el único de nuestros dramaturgos a veces genial; esta vez lo ha sido. [...] Creo también, de acuerdo con la opinión unánime de la crítica, que es *El abuelo*, no ya la mejor obra de Galdós, sino la más grande de todo el teatro español contemporáneo [«Los teatros. *El abuelo*», *Alma española*, 16 (21-II-1904), pp. 12-13].

La tercera evidencia de su relación con la estética simbolista se pone de manifiesto por su adscripción a la teoría y práctica de Maurice Maeterlinck, cuyas obras completas tradujeron los Martínez Sierra; en 1916 apareció su *Teatro* con la firma de G. Martínez Sierra y en 1958 solo con la de María. Gregorio, como sus compañeros

simbolistas, queda fascinado por las propuestas escénicas del dramaturgo belga, que además de proyectar ambientaciones míticas y legendarias, espacios ensoñados y personajes procedentes de un mundo encantado, consigue dar forma dramática a esas «fuerzas oscuras» que mueven el mundo y que conducen al hombre hacia su destino inexorable. Maeterlinck consigue sus efectos mediante un complejo sistema de sugerencias, que juegan con el sentido rítmico de palabra y el silencio, con los elementos escenográficos, con la introducción de los títeres y marionetas sobre las tablas, o con la utilización de la pintura, la música o la danza para conformar un mundo de ensueño y fantasía. Asimismo, para Maeterlinck toda obra dramática es un «poema» que necesita de un escenario que lo represente. Para Martínez Sierra, el dramaturgo belga se convierte en modelo indiscutible de una nueva forma de hacer teatro y de representarlo. En 1904 traduce un fragmento de *Pelléas y Mélisande* (1892) para *Alma española*, acompañado de unas palabras sobre la estética del dramaturgo, que por su trascendencia transcribimos íntegramente:

Acaso la vida no valga más que por el misterio que lleva dentro. Al menos el alma, que es la que sabe de vivir, no aprecia no saborea los episodios de su propia existencia más que cuando los mira envueltos en el misterio de la semi-olvidanza o en el misterio de la incertidumbre; recuerdos y esperanzas. La hora presente rara vez tiene encanto, y es raro que las horas pretéritas o futuras carezcan de él; los hilos de seda y de oro están siempre en la trama de los días más acá o más allá; parécenos que el día presente está siempre tramado con el vellón vulgar, cuando más, blanco, gris casi siempre. Y es porque lo actual carece de misterio. Los contornos firmes, las notas precisas, las voces claras y los aspectos francamente luminosos, obligándonos a vivir, acaso nos impiden ensoñar. Siempre engendraron la noche y la luna más ensueños que el sol y el mediodía, porque hablan más callada y confusamente, porque se hacen entender menos y dejan al alma fantasear.

Mauricio Maeterlinck es un enamorado del misterio. ¿Un enamorado de él o un maestro en el arte de producirle? No lo sé ni me importa. Son en arte sinceridad y maestría cualidades que ni la crítica más sutil alcanza nunca a desenredar. A mí, respecto de Maeterlinck, me sucede algo extraño. Leo sus obras teatrales, y rendido a la magia de su maravilloso sugerimiento, soy fiel creyente en su sinceridad; sí, el alma que ha sabido proyectar todo el misterio del dolor, todo el presentimiento de la muerte, toda la inquietud del amor que, aun siendo culpable, se ignora a sí mismo, sobre las divinas figuras de Melisande y de Alladine, es amador sincero de la belleza oculta; el que ha sabido henchir de terror trágico los ruidos de la noche y el vuelo de las aves y el sonar del agua, sabe y ama el secreto del alma de las cosas; y vibra lealmente forjando estos ensueños que nos hacen vibrar. Esto pienso leyendo sus tragedias; pero poco después de leídas van cayendo sobre mi espíritu nieblas de escepticismo, y acontece que en muchas ocasiones, meditando a solas, no creo en Maeterlinck; mejor dicho, no creo que sienta lo que hace sentir.

Repito que bien poco me importa. Hoy he leído las rítmicas prosas que dicen el amor de Melisande y Pelléas, y doy con toda el alma gracias al poeta, porque, merced a ellas mis pensamientos, como la madre y la esposa de este su drama, «se han refugiado del lado de la sombra». [...]

Tal es el extraño procedimiento de Maeterlinck, con el cual envuelve a su público en mareas de emoción hondísima; son en él las palabras no más que pretextos, y su arma maestra, acaso más que lo que dice, es lo que deja de decir. Su ley, su lema, parece haberlos esculpido en estas palabras que pone en labios del rey Arkel:

–Atención... Atención... Hay que hablar en voz baja... El alma humana es silenciosa... [«Actualidad literaria. Mauricio Maeterlinck», *Alma española*, 18 (13-III-1904), pp. 7-8].

En resumen, más allá de las consideraciones biográficas o literarias que se pueden hacer sobre el tándem creativo formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, ya nadie cuestiona la importancia de ambos como catalizadores de las corrientes modernas en España. Sus primeros libros de poesía, prosa y teatro –entre los que se encuentran *Diálogos fantásticos* (1899) y *Teatro de ensueño* (1905)– son buena muestra de la proyección del simbolismo y la estética finisecular en la literatura española en el período de entresiglos, que tiene en estas primeras piezas un ejemplo palmario de la reacción idealista que también se produjo en el teatro español de entresiglos.

En pleno debate sobre la indefinición de los géneros literarios, los Martínez Sierra publican un libro compuesto por varios *Diálogos fantásticos* planteados como una forma de experimentación con el discurso poético, narrativo y teatral. El título del libro revela su filiación con la forma dialogada –aun cuando se trata más bien de una sucesión de poemas en prosa– y con el ensueño modernista por su adscripción a lo fantástico. En la memoria de sus creadores está quizás el recuerdo del *Teatro fantástico* –de hecho, el libro, prologado por Salvador Rueda, está dedicado a Benavente–, que no en vano había publicado la primera versión del libro en 1892 y que lo ampliaría en 1905, coincidiendo –como señalamos más adelante– con la aparición de *Teatro de ensueño*.

Los títulos de cada uno de los diálogos (¿poemas en prosa?) –«*Sursum corda*», *Hadas*, *Obra de amor*, *Rapsodia*, *Musas*, *Vida*, *Sirenas*, *Esponsales* y *Noche*– entroncan con el ensueño modernista con el propósito de sugerir sensaciones y la pretensión de crear belleza intelectualizada; pueden ser representativos, en este sentido, «*Sursum corda*» –protagonizada por un Poeta que dialoga con la Naturaleza para recuperar su capacidad de fantasear–, *Hadas* –un texto inspirado por el mito de Pigmalión, en el que un Artista pide ayuda a las hadas para que den vida a la estatua que ha creado, aunque la perfección del ensueño corre peligro si eso sucede–, *Sirenas* –una pieza que remite a los

mitológicos cantos de sirenas que, en esta ocasión, tientan a un hombre que persigue la gloria–, o *Noche* –una defensa del Silencio, presentado alegóricamente como esencia de la poesía y como condición necesaria para que varias criaturas poéticas encuentren cobijo nocturno, que puede considerarse también como una reivindicación de la pantomima–.

La hibridación de géneros, tan prototípicamente modernista, y el «tono perlino» –como quería Salvador Rueda– de los diálogos estuvieron lejos de ser entendidos. A *Diálogos fantásticos* dedica una crítica furibunda *Clarín* en uno de sus «paliques» publicado en *Madrid Cómico*, en el que no perdona ni siquiera el prólogo escrito por Salvador Rueda:

El libro del Sr. Martínez Sierra se titula *Diálogos fantásticos*, y es una pura inaguantable prosopopeya desde el principio hasta el fin. Escrito en prosa poética, de la que, con razón, cuando es así, reniega Núñez de Arce, no es, en conjunto, más que un cúmulo indigesto de símbolos fríos y vulgares. El mundo entero, el de la realidad y el fantástico, saca a relucir y a echar un párrafo el Sr. Martínez Sierra; y si esto, como puede verse en cualquier tratado de Literatura, les ha salido un poquito desigual a hombres como Quinet, ¿qué ha de ser en manos de un principiante que no tiene ni la ciencia, ni la experiencia, ni el pincel soberano del autor de *La Creación*? Nada de esto es desanimar al Sr. Martínez Sierra, que aun en este mismo libro demuestra felices disposiciones de escritor. Todo lo que digo va contra los que le animan a escribir una manera imposible. Tiene el autor, dice Rueda, dieciocho años. Pues no hay nada perdido. Tiene tiempo de sobra para cambiar de camino. No crea, que con esas vulgaridades vagas, y a veces ininteligibles, puede interesar a las personas capaces de filosofar de veras, ni a las que buscan en las letras realidad correcta; la vida como es y cada cosa en su sitio. Y en cuanto a Rueda, créame que sus improvisadas psicologías estéticas del prólogo (milagro que no es obra de cantería) son deplorables, y más por ser suyas, que tanto vale. Todo eso de los autores *grises* y *perlinos* de pura arbitrariedad fantástica, de la cual casi resulta que Valera tiene menos de genio que el señor Martínez Sierra. Más formalidad... y más sinceridad [7 (1899): 53].

Un paso más en la utilización de referencias estéticas simbolistas es una pieza breve, *Carnavalesca (Comedia trágica)*, publicada en las páginas de *Vida nueva* en 1900. Se trata de una obrita dividida en cuatro actos mínimos, en los que vemos desfilar a unos personajes de la *commedia dell'arte* filtrados por el modernismo –Arlequín, Pierrette y Pierrot, y Colombina–, junto a otros alegóricos –la Locura–, mitológicos –Endimión– o metaliterarios –el Poeta–. Colombina traiciona al Poeta porque «prefirió el amor al ensueño» tras el Carnaval. Es Pierrot, la máscara simbolista por excelencia, quien anuncia que, tras la muerte de la Locura –gracias a la cual han podido transgredir las normas y vivir libremente–, deben ponerse de nuevo las caretas para seguir

fingiendo: «Ha muerto nuestra madre, y el reinado de la Razón comienza; pongámonos la careta» [*Vida nueva*, 90 (25-II-1900)].

Pero el hito fundamental de los Martínez Sierra simbolistas es *Teatro de ensueño* (1905). Fruto de su colaboración con Juan Ramón Jiménez, las piezas que componen este auténtico retablo modernista son el mejor ejemplo de recepción de las corrientes estéticas que circulaban por Europa en torno a 1900. Lo que hace de este libro un paradigma de la literatura «fin de siglo» es su vinculación tanto con las referencias simbolistas –que en España se identifican más o menos con lo que entendemos por modernismo– como con ese proceso de «poetización» de todos los géneros, que como ya hemos apuntado en otro lugar de esta tesis alcanza de manera muy especial a la escritura dramática y plantea nuevos modelos de producción artística en los cuales se integren todas las artes. Como ha señalado Serge Saläun,

este libro ofrece un terreno privilegiado para «observar», muy concretamente, la penetración de las corrientes modernas en España, la relación –estrechísima– del Modernismo con el simbolismo europeo y cómo funciona el proceso de europeización de la cultura y del arte, la ruptura drástica que se está operando en las letras, siendo el teatro la palestra más «espectacular», de la interferencia entre literatura dramática, evolución de la escena, irrupción de la «función poética» (llámese poesía o Poética moderna) en el lenguaje contemporáneo. También estas obritas cortas ofrecen un testimonio interesante sobre la colaboración entre las artes (y particularmente las artes gráficas y la música), todo lo que nutre las estéticas renovadoras y la producción artística, no sólo en el teatro sino en la literatura en general y hasta en el lenguaje y en la naturaleza del signo y de la comunicación verbal [1999: 13].

El *Teatro de ensueño* es, pues, el mejor ejemplo de asimilación de la poética simbolista del espectáculo. En la obra se integran múltiples manifestaciones artísticas, que no excluyen el mundo del circo tan gustado por Benavente y otros autores modernistas, ni la presencia en escena de los personajes predilectos del imaginario finisecular –Pierrot, Arlequín, Colombina, Polichinela–, que como ya hemos visto rondaban desde hacía tiempo en la imaginación de los Martínez Sierra. La «Melancólica sinfonía» de Rubén Darío, que hace las veces de prólogo dramático del libro, es además un auténtico «manifiesto» del «teatro poético», y las «Ilustraciones líricas» de Juan Ramón Jiménez constituyen también una suerte de loas introductorias para cada una de las piezas. La poética del ensueño simbolista defendida por Martínez Sierra tiene su mejor proyección dramática en estos pequeños ensayos de un teatro de arte. En el caso de *Por el sendero florido* se recurre a la contraposición entre el mundo real (Castilla) y

el mundo ensoñado (identificado con una carreta de húngaros itinerantes e insatisfechos), que remite al tópico de la vida como camino y cuyo destino se revela trágico por la muerte de una de las mujeres. *Pastoral* plantea también un enfrentamiento entre Alcino –incapaz de encontrar la belleza cercana– y Rosa María –una joven que pretende convertir sus experiencias en ensueño inmediato: «Si oigo cantar un pájaro, pareceme que tengo corazón de pájaro» [189]–. En la última pieza, *Cuento de labios en flor*, se enfrentan dos hermanas –Rosalina y Blanca– con diferentes visiones de la vida, aunque con una relación armoniosa, que se reflejan también en ámbitos naturales y cromáticos opuestos; un hombre se interpone después entre ellas y el suicidio de ambas será el camino escogido por las hermanas para evitar la disputa.

Las piezas que forman parte del libro no fueron nunca representadas –a pesar del proyecto de hacerlo con *Saltimbanquis*, que más adelante inspiraría una zarzuela de Usandizaga titulada *Las golondrinas*–, quizás porque sus autores asumieron conscientemente no sólo las dificultades de llevar a las tablas un teatro ajeno a las convenciones burguesas sino la idea de escribir un «teatro para leer» como ejercicio de experimentación con varios géneros y sin las pretensiones de la escena.

CAPÍTULO 10

LA HERENCIA MAETERLINCKIANA

EN EL TEATRO ESPAÑOL HASTA 1920

Ya nos hemos referido con anterioridad a la importancia de la recepción crítica de Maeterlinck en revistas y periódicos, así como su recepción escénica en Barcelona y Madrid. Ahora se trata de analizar en qué medida algunas de las piezas que se escribieron en aquellos años –publicadas, sobre todo, en las páginas de las revistas modernistas– se inspiran en ese primer teatro maeterlinckiano –representado, fundamentalmente, por *La intrusa*, *Los ciegos* o *Interior*–, con la pretensión de identificar si no las influencias sí al menos los ecos que pueden localizarse por la temática, la estructura dramática –forma de los diálogos y acotaciones–, caracteres de los personajes, ambientación o lenguaje.

En el teatro modernista catalán, las huellas del teatro maeterlinckiano nos han legado –además de interesantes detalles sobre la primera recepción de su obra en el Cau Ferrat de Rusiñol– dos interesantes piezas firmadas por Adrià Gual (*Nocturno* y *Silencio*), en las que las referencias a la estética del dramaturgo belga son muy explícitas tanto en la despersonalización de los caracteres principales como en la propia concepción del silencio como mecanismo dramático. En el teatro escrito en castellano son varias las piezas que evidencian la lectura reposada de los primeros dramas maeterlinckianos, centrados en la expresión de «lo trágico cotidiano» a través de situaciones en las que lo más importante es la recreación de un «estado de ánimo» que genere sensaciones y emociones comunicadas mediante símbolos. Los primeros escritores que adoptan a las claras el modelo de *La intrusa* para configurar un «teatro de ensueño» son Valle-Inclán (*Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*), Ramón Pérez de Ayala (*La dama negra*) y José Carner (*Cuento de lobos*), deudores todos ellos de una poética de la muerte que impone su inexorable realidad y que se reviste de constantes sugerencias –percibidas a través de los sentidos–, cuya interpretación nos conduce a las puertas del misterio y de lo desconocido. Algunas otras piezas dan cuenta de una recepción más o menos fiel a los planteamientos del «teatro estático»; así en el caso de los textos pertenecientes al *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra, a los que nos hemos referido en otro lugar porque representan, de forma más generalizadora, la «reacción idealista» que se produce en el teatro español de comienzos del siglo XX. El simbolismo

inmediato de estas muestras ancladas en el magisterio maeterlinckiano se transforma, con el paso de los años, para plantear el tema desde un punto de vista alegórico y no exento de cierto misticismo, como en el caso de *La reina Silencio* de Goy de Silva. La ambientación o el tono de misterio y fatalidad que se utilizaba en el teatro de Maeterlinck se encuentra todavía en años posteriores como reclamo de algunos textos que incluso tuvieron la suerte de subir a las tablas. Eso es lo que ocurre con *Misterio*, el «tríptico campesino» de Antonio Zozaya, o con *Presentimiento*, de Eduardo Zamacois. Asimismo, en torno a 1910 se produce una suerte de *revival* libresco del género [Hübner, 1998: 558-569], que permite –quizás como reacción contra el triunfo de un modernismo castizo que apuesta por una orientación más tradicionalista y conservadora del «teatro poético»– cierta proliferación de textos publicados en revistas –muy especialmente en *Por esos mundos*–, en los que se vuelven a utilizar como materia dramática no solo las coordenadas más evidentes del teatro maeterlinckiano sino la idealización espacio-temporal o ensueño como formas de evasión metafísica²⁷¹.

10.1. *La intrusa* como modelo de un «teatro de ensueño»

Los ejemplos más inmediatos de la recepción de Maeterlinck en España –fruto de su presencia en los medios antes de que llegara su compañía teatral o coincidiendo con su paso por los escenarios de Barcelona y Madrid– fueron tres piezas identificadas con la corriente del «teatro de ensueño», cuyo argumento gira en torno a la espera de una muerte inevitable [Rubio Jiménez, 1993: 103-131; Torres Nebrera, 2012: 165-192]. *Tragedia de ensueño*, de Valle-Inclán, publicada inicialmente en el primer número de la revista *Madrid* en 1901 –y luego incluida en la colección de cuentos *Jardín umbrío* (1903)–, es el primer ejemplo español de «drama lírico» con tintes maeterlinckianos y quizás el ejemplo más representativo de su influencia, amén de muestra inequívoca de la fusión de géneros que caracteriza el tránsito del siglo XIX al XX. La obra está protagonizada por una anciana vieja –ciega, como El Abuelo de *La intrusa*– que teje y se lamenta de la muerte de sus siete hijos, con la conciencia de que esa misma fatalidad

²⁷¹ Como ha quedado dicho en el «Prólogo» de esta tesis, excluimos de nuestro recorrido por la presencia de Maeterlinck en el teatro español de las dos primeras décadas del siglo XX a los autores más conocidos o estudiados para ofrecer un corpus lo más inédito posible, aun cuando el género dramático de esta época cuenta cada vez con más bibliografía; prescindimos, por tanto, del Valle-Inclán de las *Comedias bárbaras* –quizás el ejemplo más palmario del «drama lírico» simbolista– o del Gómez de la Serna del *Teatro muerto*, aunque, claro está, deben tenerse en cuenta para completar la visión de conjunto sobre el tema.

le va a arrebatarse a su nieto²⁷². El transcurrir lento del tiempo –puesto que, en sentido estricto, nada ocurre– va dando paso a los distintos presagios para la postrera desgracia, proferidos ya por la Abuela –«hace tres noches que aúllan los perros a mi puerta» [2006: 79-80], «tuve una oveja blanca que le servía de nodriza, pero la comieron los lobos en el monte...» [80], «el lobo ríe en su cubil» [83], «hace ya tres días [...] [que] siento batir sus alas de ángel como si quisiera aprender a volar» [84]– ya por las tres «*azafatas en los palacios del Rey*» [80] que lavan en el río: «a mí me dio una tela hilada y tejida por sus manos para que la lavase, y al mojarla se la llevó la corriente», «a mí me dio un lenzuelo de la cuna, y al tenderlo al sol se lo llevó el viento» y «a mí me dio una madeja de lino [...] y un pájaro negro se la llevó en el pico» [81], en una estructura trimembre que recuerda *La muerte de Tintagiles* del propio Maeterlinck [Lavaud, 1992: 85-112].

Los otros dos textos de la tríada son *La dama negra. Tragedia de ensueño*, de Ramón Pérez de Ayala, publicada en la revista *Helios* en 1903, que tiene como espacio dramático un invernadero en el que se intenta convencer a un joven de que olvide a una dama que representa a la muerte, y *Cuento de lobos*, de José Carner, publicado también en la revista *Helios* en 1903, en el que se insiste en la idea de «lo trágico cotidiano», mezclado además con elementos escénicos que sugieren el destino inexorable. Como ha apuntado Daniel Hübner [1999: 176-177], Maeterlinck impone el modelo de un drama lírico en un acto mediante el cual se busca la concentración de la acción y la creación de una atmósfera a menudo asfixiante. Así ocurre en una de las piezas de más claro sabor

²⁷² También la *Comedia de ensueño*, publicada por Valle-Inclán en 1905, comparte la misma estructura dramática y contiene elementos propios de la estética simbolista, aunque se trata de una pieza con una temática distinta. La vieja Madre Silva –una suerte de Celestina decadentista– recibe en su cueva a un grupo de bandoleros –cuyos nombres tienen resonancias folclóricas, literarias, legendarias y caballerescas– que se reparten el botín de sus últimas pendencias. Cuando el Capitán del grupo advierte que en sus alforjas lleva un lienzo bordado en oro, en el que se guarda la mano de una joven repleta de anillos, desarrolla una fascinación necrófila hacia el miembro cortado, como si su poder de atracción fuera capaz de transformar el carácter y la sensibilidad del bandido: «¡Pobre mano blanca que pronto habrá de marchitarse como las flores! ¡Diera todos mis tesoros por unirla otra vez al brazo de donde la corté...!» [2006: 168]. Seguidamente, llega un Ermitaño a la cueva y su perro arrebatase la mano entre los dientes, así que la obsesión del Capitán se intensifica y –tras una mallarmeana tirada de dados por echar a suertes quién lo acompañará en su búsqueda del perro– se marcha en pos de su deseo imposible: «La madre Silvia tiende en el suelo el paño de otro que fue mortaja de la mano blanca, y los ladrones fian su suerte a los dados, mientras, por el camino que ilumina la luna, corre un jinete en busca de la mano de la Princesa Quimera» [174]. El símbolo de la mano cortada es plenamente decadentista –como el tema de Salomé, tan característico de la época, con el que comparte similitudes– y el desenlace de la obra entronca directamente con el «teatro de ensueño» y con la búsqueda de un ideal imposible. El tono de muchas escenas –en las que no se escamotea cierto humorismo, teniendo en cuenta que se trata de una «comedia»– anticipa las situaciones y hasta el lenguaje de las *Comedias bárbaras*.

maeterlinckiano, *La dama negra. Tragedia de ensueño*, de Ramón Pérez de Ayala²⁷³, autor que mostró un interés inusitado por el teatro del belga, fruto del cual es un primerizo artículo publicado en setiembre de 1903, en las páginas de *La Lectura*, con el lacónico título de «Maeterlinck». En él explora los resortes empleados para mostrar la «fuerza invisible» de la muerte, presencia ineludible que entronca con las tragedias griegas y con el *fatum* clásico. Al tiempo, como queda dicho, rinde su particular homenaje a *La intrusa* en una de sus escasas incursiones en el teatro.

La acción transcurre en un invernadero –no olvidemos que la primera obra poética de Maeterlinck se titula *Serres chaudes* [*Invernaderos cálidos*]– que, como bien apunta Torres Nebrera, simboliza «la vida artificial, asediada por la muerte que presiona desde fuera» [2012: 178]; en él «crecen [*arbustos rígidos*] con lenta y enfermiza parsimonia» [1903: 14]. A través de los cristales –«espesos vidrios glaucados del invernadero» [14]– se ve el jardín, «otoñal y moribundo» [14], que nos recuerda a la «alameda» y el «bosque de cipreses» –«un ciprés verdinegro y sólido se inclina ceremoniosamente» [14] reza la primera acotación de nuestro texto– que, a través de las ventanas de la casa, se atisban en *La intrusa*; pero sobre todo rememora el más cercano jardín de la pieza maeterlinckiana donde «los ruiseñores se han callado de repente» y en el que «los cisnes tienen miedo» [2000: 89]. Recluido en el invernadero vive un joven enfermo –«veinticinco años [...], pálida blancura marfileña de su rostro escuálido. La

²⁷³ Aún menos conocida es la pieza *Un alto en la vida errante*, firmada al alimón por Ramón Pérez de Ayala y Antonio de Hoyos y Vinent, que no responde al influjo directo de Maeterlinck, aunque sí del «teatro de ensueño». La obra, publicada en la revista *Renacimiento Latino* en 1905, fue recuperada del olvido en 1980, por J. J. Macklin, en forma de separata facticia del Boletín del Instituto de Estudios Europeos. *Un alto en la vida errante* se decanta por una estética decadente en virtud de la cual se enfrentan dos concepciones de vida completamente diversas: de un lado, la encarnada por Leonardo, protagonista central de la pieza, quien se define a sí mismo como un «peregrino de todos los desengaños, romero de todas las amarguras, vagabundo de idilios frustrados» [1980: 533] y su vida como «una constante andanza en busca de todos los ideales» [533]; de otro, la que representa Paz, mujer feliz, a pesar de la enfermedad de su hijo Baby. La ambientación de la obra responde al tópico modernista del «jardín abandonado en otoño» [530], al fondo del cual, como si estuviéramos en el *Nocturno* ideado por Adriá Gual, descansa «un estanque, con balaustrada derruida a trechos, [que] espeja en sus aguas dormidas todo el paisaje» [530]. Se desarrolla además la idea, muy propia de Pérez de Ayala, del arte como sustituto de la existencia, pues que Leonardo siente más a través de los pinceles que en su vida ordinaria, aunque ya ni siquiera ese placer purgativo experimenta: «El arte ya no. Un tiempo sí. Hoy es un débil placer sensual, algo rutinario y supersticioso, como las oraciones aprendidas de labios de nuestra madre, que rezamos al acostarnos muchos años después de haber perdido las creencias» [532]. El reencuentro que Paz se cifra, pues, como el hallazgo de la inspiración perdida: «[...] al encontrarte llena de ti misma, tú sola, como un original único, aislada de tu hogar, serena en medio de la frivolidad y de la inquietud, se me figura como si el torrente embarrado de la vida social al llegar a ti se estancase en un remanso apacible, y puro, y quieto» [533]. En la línea de *El encanto de una hora* benaventino, y a través del reflejo de la imagen de ambos personajes en el agua del estanque, asistimos a una especie de comunión trascendente de ambas almas, en un instante de complementariedad absoluta –«Deja que la sombra de mi dolor resbale sobre la serenidad de tu vida» [534]– tan sólo roto por la llegada de Baby, que rompe el encanto lanzando unas hojas secas sobre las aguas cristalinas.

boca es exangüe y dolorosa» [17]–, a quien, impelida por la Madre y el Anciano, viene a visitar la Joven –vestida de un blanco radiante– para que su «figura saludable y casta le dev[uelva] la paz» [14]. Es esta la expresión de un tópico decadente –la atracción por la enfermedad– que encontraremos en otras piezas del imaginario modernista, desde *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán, hasta *Ofrendas de vida* –incluida en *Guignol*–, de José Francés. El viejo jardín donde jugaban ya no es el mismo, como bien advierte la Joven, «los surtidores también eran de nieve, con agua transparente que reía. Ahora el musgo los mancha y el agua cenagosa tiene estremecimientos; parece que llora...» [15], «[los árboles] tiritan, tiritan de frío» [15], y «las flores tienen aroma[s] [...] cálidos y venenosos» [15]. Como en Maeterlinck, que multiplica en su obra, hasta límites no abordados dramáticamente hasta entonces, la correspondencia romántica entre *état d'âme* y entorno, la naturaleza se resiente del presagio mortuorio que todo lo inunda.

Posteriormente, se incorpora a la acción una presencia, solo verbalizada, la Dama Negra, «una leyenda sombría, una historia siniestra» [16], cuya apostura «fascinadora» y «encantos maléficos» [16] temen hayan podido cautivar al joven Hijo. Su aspecto mortecino y claudicante invita a la Joven, símbolo de vida, a abandonar la escena, y así le deja servilmente rendido ante la muerte, a quien espera utilizando palabras de enamorado: «me ha dicho en sueños que vendrá a verme. [...] La amo tanto» [19]. La llegada de la noche, y por tanto, de la Dama Negra, es anunciada con signos externos presentes también en la pieza del dramaturgo belga: «*Se oye aullar a un perro con lastimeros aullidos que resuenan medrosos [...]. El viento gime con angustia. Los árboles se agitan como poseídos de pavoroso temblor. El ciprés hace signos cabalísticos en el cielo de sangre. El agua lacrimosa, presa de extraña pavora, se calla. Las hojas secas se agitan en remolinos siniestros*» [19].

La resolución escénica, con el Joven levantando los brazos en triunfo ante la llegada de «una negra silueta», que él percibe con claridad orgiástica y contra la cual el Anciano –remedo de su homónimo en *La intrusa*, que grita al final «me han dejado solo» [2000: 103]– levanta el puño izquierdo para intentar aplacarla, incrementa en el espectador el efecto que Maeterlinck había buscado de forma incesante: generar una atmósfera turbadora, cuyas presencias, invisibles para quien observa desde fuera, sean vividas con tal intensidad en escena que adquieran una dimensión perfectamente veraz.

Por su parte, *Cuento de lobos*, de José Carner, está estructurada, pese a su brevedad, en varios cuadros, todos los cuales se ensamblan a partir de una ubicación

común, un «*interior campesino*» cuya concepción se deja «*a discreción de la fantasía del lector*» [1903: 276]. Comienza la pieza con el encuentro simbólico entre Alejo y la Mendiga, que permite, sin ningún antecedente previo, sumergir al espectador en una premonición mortuoria que se mantendrá, con intensidad creciente, a lo largo de la pieza. Los lobos no son más que la encarnación de la *intrusa* maeterlinckiana:

Ya casi no se cree en los lobos. Sólo algún cazador viejo, junto al hogar, habla de maese lobo; chochea, y las risas de los hijos le detienen. Y mientras los hombres sueñan en locuras, los lobos penetran sosegados en las casas, sin rozar con los muebles, conteniendo la respiración, de puntillas, con los ojos brillantes de alegría. Y escogen una oveja, la más gentil, la más blanca, la más hermosa. Y la estrechan entre sus brazos, y la estrangulan con sus garras. Y la oveja sonríe, porque los ojos del lobo resplandecen. Y a la mañana siguiente los pastores buscan la oveja, y encuentran manchas de sangre y pisadas de lobo [277].

Las señales que anuncian la presencia de la muerte se multiplican tanto en la percepción subjetiva de los personajes —«¿No sentís el frío?» [277], pregunta la Hilandera 3ª— como en elementos externos perceptibles por el espectador —«(*De pronto una gran llamarada ilumina la escena.*)» [277], recurso casi idéntico al empleado por Maeterlinck en *La intrusa*: «(*En ese momento, un rayo de luna penetra por una esquina de las ventanas y esparce en la habitación, aquí y allá, un extraño resplandor.*)» [2000: 102]—, y su efecto se multiplica de manera exponencial a través de dos procedimientos: primero, el estatismo maeterlinckiano de la escena —«(*Las tres mujeres hilan silenciosamente.*)» [278]—, y segundo, la propia actividad que desarrollan, emparentada en el subconsciente colectivo con la muerte, puesto que tres eran las Parcas clásicas y al ejercicio de hilar se dedicaban. El último elemento premonitorio que se coloca sobre las tablas es la palabra —escasa y pausada— a través de la cual sabemos de la ausencia de un personaje tan sólo aludido —Catalina, de la cual se indica que «no tardará en llegar» [278]—, de nuevo de forma paralela al intertexto maeterlinckiano: «EL PADRE.— ¿A qué hora vendrá nuestra hermana? EL TÍO.— Supongo que vendrá sobre las nueve» [2000: 87]—. José Carner, como Maeterlinck, juega con la previsión de la muerte, que parece va a arrojarse contra Catalina —que, como la Hermana de la Caridad del belga, acabará por salvarse de sus garras— e, incluso, contra la Hilandera 3ª —de manera idéntica a lo que sucede con el Abuelo—: «Ya sabéis que estoy enferma, muy enferma. [...] Estoy muy enferma. Voy a morir» [278].

La llegada de Sola, la niña que entra, llena de temor, desde el exterior, cumple dos funciones básicas: para empezar, la irrupción en escena de un exterior hostil del que

solo atisbamos signos funestos –«copos de nieve», «manchas rojas» de sangre en sus inocentes manos, etc.–, todos los cuales intensifican, aún más, la indefensión de las *dramatis personae* ante la muerte presentida. Sola dice haber escuchado ruidos premonitorios que, una vez más, remiten a *La intrusa* –«(Se oye un ruido, como si alguien entrara en la casa)» [2000: 92] y «(Se oye de repente un grito de espanto...)» [102]–, entre los que extractamos un parlamento tan significativo como el siguiente:

Me ha parecido oír un ruido extraño entre los árboles. Y todo estaba muy quieto y muy oscuro. Aquel ruido me hubiera hecho caer de espanto, si no me hubiese agarrado a un coscojo... y ya veis la sangre. Y en seguida, en seguida, vino un gemido, ¡qué gemido tan hondo! Un gemido que se parecía al que me dio mi padre al morir... Yo, loca de espanto, me he echado a correr entre los matorrales, pero aquel gemido me seguía y parecía que me agarrase por las carnes y los cabellos. Y han empezado a caer copos de nieve. Hasta que he podido llegar aquí [280].

Pero, además, la entrada de Sola nos permite humanizar la fábula con que se iniciaba la acción: es ella la «oveja blanca» que huye de los «lobos», esto es, de la muerte. La diferencia fundamental respecto de *La intrusa* no sólo está en la encarnación de la «víctima», tan sólo referida en la pieza del belga, sino, sobre todo, en el rechazo, por parte de Carner, de un destino fatal que se impone al margen de las circunstancias –como sí ocurre con Maeterlinck–; en *Cuento de lobos*, el desenlace –evitable una vez que Sola regresa a la choza y su madre, Catalina, expulsa a la Mendiga– se revierte por la despreocupación de Catalina ante la llegada de su amante Alejo. Sola huye de la choza e irrumpe en un exterior funesto del que tan sólo llegan los aullidos de los lobos. Rescatando las palabras de Hübner, «en este sentido, [Catalina] también [...] se parece a esos personajes que persiguen un vago ideal en los dramas simbolistas y cuya dimensión trágica se materializa en su incapacidad de alcanzarlo» [1999: 177]. La segura muerte de Sola corta de cuajo la vitalidad recuperada de su madre, a quien la Parca ya había visitado años atrás para desposeerle de su primer marido.

1o.2. Alegoría y personificación simbólica:

La reina Silencio (1911), de Ramón Goy de Silva

En los últimos tiempos se ha venido reivindicando la figura del escritor gallego Ramón Goy de Silva (1883-1962) –ahí están los trabajos de Ricardo L. Landeira [1989 y 1995] y Juana Toledano Molina [1994, 1998 y 2005]–, y se han rescatado muchos de los textos que le dieron fama y prestigio literario. Buena cuenta de ello es una de las piezas señeras de su repertorio, *La reina Silencio*, «tragedia simbólica» o «misterio» en tres

actos, que constituye un ejemplo más de la recepción de Maeterlinck en España, y, por extensión, de la estética simbolista en su moderna poética del texto dramático y de la escena [Cuesta Guadaño, 2009]. Aunque la obra vio la luz como edición impresa en 1911²⁷⁴ –a la que siguieron otras tres ediciones en 1915, 1918 y 1955–, parece ser que la pieza no se estrenó hasta el 12 de octubre de 1933, en el Teatro Colón de Buenos Aires –un extremo que no se ha podido comprobar y del que aportan escasa información los estudios biográficos–, de modo que su autor nunca pudo ver la obra representada sobre las tablas en España²⁷⁵, a pesar de los esfuerzos de Galdós para que así fuera²⁷⁶.

Solo se representaron dos de sus dramas considerados más realistas –aunque en las tramas también se introduce el misterio–, *El eco* (Teatro Español, 6 de marzo de 1913) y *Sirenas mudas* (Teatro de la Princesa, 10 de mayo de 1915), protagonizado este último por Margarita Xirgu. La amistad del dramaturgo con Pérez Galdós –para entonces director artístico del Teatro Español– parece estar en el origen de estos estrenos, especialmente en el primero de ellos²⁷⁷, después de que la propia dirección del coliseo madrileño rechazara *La corte del cuervo blanco*, una comedia simbolista de animales redactada en torno a 1909, pero no publicada hasta 1914 [Toledano, 2005: 150-63]. A pesar de los estrenos citados, la mayor parte de sus producciones dramáticas sólo encontraron salida en ediciones de hermosa factura con vistosas ilustraciones, y, en muchos casos, acompañamiento de poemas propios o ajenos. Entre estas piezas teatrales –reeditadas luego con adiciones, autocríticas o comentarios varios del autor–, se encuentran *La reina Silencio* (1911) y *La corte del cuervo blanco* (1914), pero también

²⁷⁴ La primera edición del texto incluye ilustraciones de Francisco Escriña, entre las que destaca la portada: un dibujo de la muerte representada por un esqueleto vestido con una túnica roja que conduce una góndola. Los preliminares contienen una dedicatoria «A Ricardo Baeza», tres sonetos de Francisco Villaspesa dirigidos a Goy de Silva, un lema de Friedrich Nietzsche –procedente de *Así habló Zaratustra*– y un breve poema en prosa sobre la muerte.

²⁷⁵ Sorprende la información que el diario mexicano *Excelsior* ofrece en febrero de 1950 acerca de una previsible representación de *La reina Silencio* por la Comédie Française en París; tomo el anuncio, que no he podido comprobar, de Landeira [1995: 327].

²⁷⁶ Recuerda Goy de Silva las palabras de Galdós sobre el frustrado intento de estrenar la obra y sobre las posibilidades interpretativas de María Guerrero para protagonizarla: «Ya ve usted lo que nos pasó con *La reina Silencio*; ¡cuando María tenía ahí un papel que ni soñado! ¡Qué magnífica reina hubiera hecho, con sus portentosas facultades! ¡Su figura, su voz...! ¿Cómo es posible que no lo haya visto...? Fernando [Díaz de Mendoza] es algo cerrado, ¿pero ella? Yo creo que no la ha leído... ¡no es posible que la haya leído...!» [1929: 20].

²⁷⁷ Véase Jesús Rubio Jiménez [1993a: 535] para completar los detalles de la relación entre el dramaturgo gallego y Pérez Galdós: «En cuanto a Goy de Silva hay que indicar que figuró en los planes de D. Benito desde el comienzo. En las primeras entrevistas [...] ya lo mencionaba elogiosamente como promotor dramaturgo. Una cordial amistad los unía [...] Galdós había hecho ya antes gestiones ante empresarios como María Guerrero para que le estrenaran *La reina Silencio* y *La corte del cuervo blanco* [...] Galdós hubiera querido estrenar en el Español *La corte del cuervo blanco*, pero la empresa se mostró reacia al desembolso necesario en decoraciones e indumentaria, y, por ello, se estrenó *El eco*».

diversos títulos menos conocidos o poco estudiados por la crítica: *Sueños de noches lejanas* (1912), que recoge cuatro «poemas dramáticos» en un acto y en prosa; *La de los siete pecados* (1913) –denominado *El libro de las danzarinas* desde 1915–, un conjunto de «viñetas» sobre mujeres legendarias de la Antigüedad (María Magdalena, Salomé, Cleopatra y Belkis, la reina de Saba); o su famosa *Salomé* (1918) –publicada junto a una traducción del drama homónimo de Oscar Wilde, con posteriores reediciones–, entre otros tantos esbozos, que de continuo han vieron mermadas sus posibilidades escénicas.

La obra de Goy de Silva no puede entenderse sin atender a la proyección que las ideas más renovadoras de la literatura europea vertieron en sus creaciones, y, en ese innovador haz de influencias, el simbolismo y el decadentismo son acaso las formas estéticas que con mayor fuerza han dejado su impronta en el escritor gallego. En la dedicatoria de *La de los siete pecados* (1913), Goy reconoce el magisterio de los más importantes autores europeos adscritos a la estética simbolista, entre los que el propio autor se incluye: «A mis hermanos mayores: [...] Oscar Wilde, Gabriel D’Annunzio, Mauricio Maeterlinck y Eugenio de Castro; entre los cuales yo soy el Benjamín, porque he nacido el último» [7]. En este sentido, *La reina Silencio* está en deuda con el espíritu de las primeras creaciones de Maeterlinck –especialmente, con *La intrusa*, y más aún, con *La muerte de Tintagiles* por su coincidencia argumental–, en tanto que ese mismo ambiente de misterio, irrealidad y contención expresiva está presente en esta tragedia del ser humano enfrentado a su destino inexorable²⁷⁸.

Una de las primeras críticas a la «tragedia» viene de la mano de Ramón Gómez de la Serna, quien señala en las páginas de la revista *Prometeo* [«Ex-Libris», 30 (1911)] que se trata de una obra en la que no se menciona directamente el tema de la muerte sino que se sugiere de manera constante por medio de alusiones:

La tragedia es una tragedia que plantea todas las tragedias por cómo sugiere la muerte, y en la que aunque no resuelva el autor más que la suya, las tragedias sugeridas bordean su obra de cipreses, y sus siete princesas y su Yolanda y su Reina Silencio se llenan de una solemnidad decorativa con los cipreses evocados. Es como toda obra sobre la muerte una obra de sugerimientos más que de definición. Esto no la discute ni la quiere menguar, aunque cuando el escribir sobre la muerte sea una cosa que difícilmente se perdona y se admite, en Goy de Silva es admirable, por como crea un *puede ser* muy

²⁷⁸ Rafael Cansinos Assens se refiere al escritor gallego en *La nueva literatura* como uno de los autores simbolistas más importantes, cuya inspiración se encuentra en la obra del dramaturgo belga; asimismo, señala el componente místico de la tragedia y su visión esperanzada de la muerte: «Goy de Silva encuentra la suma de su arte en Maeterlinck, que abre con mano religiosa las puertas de los misterios. Y es el más alto simbolista moderno. *La reina Silencio* marca esta evolución hacia un misticismo más sereno y esperanzado» [1916, II: 168].

bello y muy tendencioso, sin esa pusilanimidad de los *puede ser* que degüellan y abaten [1996: 374].

En el mismo sentido, las «Breves consideraciones preliminares del autor», incluidas al frente de la edición de 1918, demuestran bien a las claras la identificación del drama con la poética del «ensueño» simbolista:

Este poema de pensamiento y de misterio, todo amor y piedad, consuelo y esperanza, donde ni la fatalidad antigua, ni el fanatismo heroico y religioso de la Edad Media, ni la psicología moderna se invocan, no es sino un vago ensueño metafísico, un poema simbólico, donde todo obedece [...] a la idea inicial del símbolo, pues todo está en consonancia con la significación espiritual de cada figura y la humana pasión que representan [1918: 13].

También el poeta Emilio Carrere escribe una crítica sobre la obra en las páginas de *Madrid Cómico*, en la que dice compartir los gustos estéticos de Goy por su filiación modernista –con D’Annunzio y Maeterlinck a la cabeza–, a pesar de considerar que la pieza no puede representarse en España porque el público tiene otras preferencias:

Es *La Reina Silencio* un poema teatral irrepresentable [...] en España, donde se prefiere la violencia de la pasión, el sol y la lujuria, a las abstracciones cerebrales, a los matices y a los símbolos. Pero yo creo que *La reina Silencio* y los otros poemas que conozco de Goy de Silva representan la más florida aristocracia del talento y de la sensibilidad. *La reina Silencio* deja en el espíritu un inquietante rastro d’annunziano, y al franquear el misterio de cada escena se siente una vaga e incorpórea presencia sobrenatural. Algo a lo Maeterlinck que nos inquieta y nos encanta [1912: 5]²⁷⁹.

Aunque se trata de una «tragedia», la obra «se presenta ante el lector o el espectador como una especie de cuento infantil» [Toledano, 2005: 131], un recurso muchas veces prototípico del teatro modernista-simbolista. La historia está protagonizada por un Peregrino ciego, que, guiado por la pastora Yolanda, se acerca a las puertas del castillo donde vive la reina Silencio, acompañada de siete princesas. Este

²⁷⁹ Julio Cejador se muestra también elogioso –y un tanto exagerado– con la obra en el tomo XIII de su *Historia de la lengua y literatura castellana*: «La tragedia de la muerte, del más allá, del misterio que a todos nos hace continuamente pensar, no había sido llevado jamás al arte, y Goy de Silva la ha llevado en *La reina Silencio* por manera acabada. Arte simbólico es, porque de otra manera no sé yo que pudiera presentarse en las tablas ni entiendo quepa ser tratado como real lo que está más allá de la realidad; pero la concreción en personajes cuasi reales y en fábula y acción cuasi real es un esfuerzo de ingenio por parte del autor, que sólo puede compararse con el que campea en *La vida es sueño* de Calderón. [...] La obra toda es de una sobriedad y armonía tan clásica, de una tan clara, recia y esmerada labor, que parece labrada de finísimo alabastro, que a mí se me antoja veteado de negro» [Cejador, 1972, XIII: 127]. Los elogios del crítico se explican por su extraordinaria opinión sobre Goy de Silva, a quien considera uno de los mejores dramaturgos españoles, junto a Jacinto Grau. La mención de la obra calderoniana es excesiva, aunque puede estar relacionada con la referencia implícita de sus autos sacramentales que Goy de Silva realiza al final de *La reina Silencio*.

planteamiento dramático remite muy directamente a *La muerte de Tintagiles*, de Maeterlinck, una pieza con la que la obra que comentamos comparte algunas características; también recuerda a *Las siete princesas*, en donde ya se utiliza el simbolismo asociado a los números y a los personajes.

Los personajes ideados por Goy de Silva se corresponden con el carácter alegórico que el autor ha querido otorgar a su drama, pues detrás del Peregrino –que, en realidad es un príncipe desposeído de todo– no es difícil descubrir al hombre en su errático caminar por el mundo; la pastora Yolanda es una suerte de «lazarillo» protector, que conduce al Peregrino hacia el palacio, y que después resulta ser doncella de la reina; y las Siete Princesas, caracterizadas por el color de su traje, representan a cada uno de los siete pecados capitales en su doble faz atractiva y terrible. La reina Silencio, por tanto, es la propia muerte y la expresión sin palabras como antesala de la otra vida es, en este sentido, uno de los elementos fundamentales de la obra. Maeterlinck ya había meditado sobre esta relación entre el silencio y la muerte en *El tesoro de los humildes*:

Pero el silencio verdadero [...] no es uno de aquellos dioses que el hombre puede abandonar. Nos rodea por todos lados, es el fondo de nuestra vida desoída, y cuando uno de nosotros llama temblando a una de las puertas del abismo, el mismo silencio atento es quien abre siempre esa puerta. Aún aquí somos todos iguales ante la cosa sin límites; y el silencio del rey o del esclavo, frente a la muerte, al dolor o al amor, tiene el mismo rostro, y bajo su manto impenetrable oculta idéntico tesoros [1966: 10].

El espacio indeterminado y legendario en que acontece la obra participa de un proceso de interiorización consciente, desde que vemos al Peregrino en el patio del castillo (acto primero), hasta que este se adentra por sus oscuros e intrincados corredores (acto segundo) y accede a la cripta del palacio (acto tercero) donde le espera la reina Silencio. Un constante juego de luces y sombras acentúa el carácter utópico y acrónico de este drama sobre la muerte, pues que se trata de una ensoñación metafísica sin espacio ni tiempo, reveladora, en fin, del verdadero sentido de la vida humana.

Los artificios técnicos del teatro simbolista –repeticiones, pausas, puntos suspensivos, exclamaciones, preguntas retóricas– son utilizados aquí de manera recurrente. Las siete princesas que esperan al Peregrino manifiestan una perfecta simetría verbal en sus parlamentos, de tal forma que podríamos identificarlas con la intervención del coro en la tragedia griega, en tanto que sus palabras responden a una suerte de instancia superior que impone un tono de cierta solemnidad. La repetición de palabras o de estructuras verbales agiliza el ritmo dramático, le imprime musicalidad y

hace las veces de letanía funeral por el príncipe esperado; no en vano, muchos diálogos de las jóvenes se entremezclan con la música y la danza liberadoras, a la manera de esas otras piezas sobre danzarinas bíblicas que Goy de Silva recoge en *El libro de las danzarinas*.

El comienzo colorista, dinámico y alegre no hace presagiar que nos encontramos ante el palacio donde reside la muerte, por mucho que el Peregrino manifieste su incertidumbre ante lo desconocido: «¿Quién es la reina Silencio? [...] Nadie la ha visto... ¿es buena?... ¿es mala?... ¿qué hace?... ¿qué muestras da de su existencia en este sitio?...» [1911: 34]. El príncipe intenta marcharse de allí, no sólo porque presiente la desgracia –como el abuelo ciego de *La intrusa* o los personajes que protagonizan *Los ciegos*–, sino porque su condición de viajero le empuja hacia una búsqueda constante de la felicidad: «Yo he recorrido el mundo, y la experiencia de mis correrías me ha enseñado que no debe uno permanecer mucho tiempo en aquel punto donde ha sido un momento feliz... Es la felicidad un hada viajera e inquieta, que abandona pronto el lugar donde reposa un instante... Nosotros debemos anticiparnos a su marcha para esperarla en otro lugar lejano» [39-40].

El protagonista pierde la razón cuando escucha una «canción triste» procedente del castillo, que le hace recuperar «añoranzas perdidas» y le introduce sin remedio en ese extraño recinto. Cuando la música se extingue, un silencio casi insoportable, pero expresivo y revelador, parece anticipar el encuentro; un silencio que reclama también Yolanda para ocultar su auténtica personalidad –«Quien quiera que yo sea, respetad mi silencio, os lo ruego, y escuchad en silencio al silencio mismo, que es el lenguaje de las almas» [53-54]–, no obstante la extrañeza del príncipe, que parece reconocer a su amada en la pastora:

Sólo cuando hemos amado podemos expresarnos así, con el misterio de los sentimientos velados... Pero no me dejes... no te alejes de mí... no me abandones... sin el apoyo de tu brazo no podría caminar, no podría vivir y caería en el abismo de mi fatalidad... [...] ¡Oh, el silencio!... [...] nunca dos seres se han hablado tanto como en los momentos de silencio... De mi pasado he olvidado todas mis palabras y sólo recuerdo mis silencios... [54-55]²⁸⁰

²⁸⁰ Estas palabras son casi una paráfrasis de las de Maeterlinck en *El tesoro de los humildes*: «Lo primero que acudiría a vuestro pensamiento al acordaros de un ser amado profundamente será, no las palabras que pronunciara ni los gestos que hiciera, sino los silencios que juntos vivisteis; porque la calidad de esos silencios será lo único que revele la calidad de vuestro amor y de vuestras almas» [1966: 7].

La existencia de un personaje misterioso y temible –que sólo conocemos por su nombre y por referencias ajenas– no deja de ser un recurso dramático de eficacia probada para intensificar los efectos que debe provocar su aparición posterior en el escenario. En este sentido, la imagen que nos ofrecen las siete princesas se recrea en la descripción de los efectos físicos que la muerte provocará sobre el cuerpo:

PRINCESA SEGUNDA.– Nuestra madre os hará encerrar en una tumba...

PRINCESA TERCERA.– Antes os cegará...

PRINCESA CUARTA.– Y os despojará de vuestras vestiduras...

PRINCESA QUINTA.– Aspirará la sangre de vuestras venas...

PRINCESA SEXTA.– Desgarrará vuestros cuerpos y arrancará a pedazos vuestra carne...

PRINCESA SÉPTIMA.– Os dejará desnudos, como dos esqueletos, y después triturrará vuestros huesos, esparciendo el polvo a los cuatro vientos... [58-59]

Contrasta este retrato siniestro –propio de la iconografía medieval– que se nos presenta al comienzo de la obra con la caracterización positiva que esboza Goy de Silva en las declaraciones previas a la edición de 1918, en las que se aclara la verdadera perspectiva sobre la muerte que el autor quiere transmitir:

Ella es el amparo de todos los proscriptos [sic] de la vida, de todos los despojados, de todos los vencidos, a quienes acoge piadosamente *como una amante leal y eterna*... Es la *amante absoluta*, que canta el canto del mayor amor, el postrero y eterno, y adormece a los que llegan a su lecho *inevitable* como un largo beso de olvido, para cambiarles el corazón y darles así una existencia nueva [12-13]²⁸¹.

Hasta que la muerte personificada se hace «patente» sobre las tablas, su existencia sólo está sugerida por el «efecto» que origina su representación «latente», de tal modo que la tensión que produce la espera gana en fuerza expresiva –como sucede también en *La intrusa*–, aunque ese aliento poético se haga luego más discursivo. La presencia escénica de la reina está precedida de un «silencio altísimo» y una especie de nebulosa fantasmagórica, que incrementa el halo de misterio y terror del personaje; así es como la describe una extensa acotación dramática, repleta de referencias sensoriales prototípicas de la estética simbolista²⁸²:

²⁸¹ Los dos versos del «Coloquio de los centauros» (*Prosas profanas*), de Rubén Darío, que aparecen en la portadilla del libro, tienen este mismo sentido: «¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia / ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia...».

²⁸² Estos signos visuales o acústicos son las «correspondencias» materiales del encuentro inminente con la muerte; véase, también, al final del acto segundo, el «grito de espanto» que precede a una nueva aparición escénica de la reina [109], o el sonido premonitorio de una campana cuando la reina coge de la mano al Peregrino para llevarlo a su cripta: «Avanzan en la sombra hasta perderse a la vista. En tanto, fuera, el esquilón de la torre rompe el silencio con su tañido agudo, en lúgubre toque de agonía» [113].

La sombra del castillo se extiende en la explanada, proyectada por la luz de la luna. A poco, el tañido lento y vibrante de un esquilón interrumpe el silencio breve. A la campanada séptima se abren, como un desplegar de alas metálicas, las dos hojas de la puerta de la torre. En su interior, lleno de misterio, agítanse dos filas infinitas de luces débiles, entre las cuales avanza una sombra. La reina Silencio aparece en el dintel y se detiene, escrutadora. De toda su figura espectral, cubierta por un amplio manto negro, resaltan con extraña blancura su faz pálida y sus manos diáfanas como una cera mortuoria [68-69].

La aparición de la reina se anuncia, como vemos, con la intención de ofrecernos su cara más amarga: «*Creeríasele al verla así, con la mirada fija en un mundo lejano, una muerta que sale de la tumba*» [72]; otros tantos calificativos, tales «actitud hierática» o «rostro esfíngico», definen su apariencia externa y su expresión pantomímica. Pero el Peregrino ciego no la teme, por mucho que las advertencias de las siete princesas se hagan cada vez más insistentes y amenazadoras, pues no puede verla, o quizá porque quiere hacerlo, rendido como está ante el poderoso atractivo del misterio: «Aquí hay algo que me atrae... Algo que me llama en el silencio, como una voz amiga que susurrase a mi oído... [...] Estos seres extraños que apenas conocemos, parecen, sin embargo, ligados a nuestro destino» [85-86].

Las visiones de la muerte son constantes en la obra –véase, poco antes de concluir el acto segundo, la multitud que se acerca al castillo entre lamentos, «como cuando se llora algo terrible e irreparable» [107]–, pero se hacen más frecuentes en el acto tercero, cuando la reina Silencio recobra la vista del príncipe para que recuerde sin palabras la imagen de su amada muerta; la «voz interrogadora» de aquel rompe luego el encanto y la visión se desvanece: «¿Por qué hablaste?...» –le recrimina entonces la reina–, «el silencio tiene un poder mágico de expresión, que no tiene voz, cuando en él se envuelven los sentimientos más altos...» [123].

La obra termina casi con un encuentro místico entre ambos personajes, cuando el hombre besa en los labios a la muerte, convencido ya de encontrarse ante las puertas del abismo: «Tus palabras son un enigma... Hay en ti un gran misterio que me atrae... Siento que empiezo a amarte..., que un amor nuevo pesa sobre mí hasta hacerme recordar sin pena y sin deseo todo cuanto amé y perdí para siempre...» [149]. El comportamiento de la reina nada tiene que ver ya con su tópica imagen, por cuanto nos encontramos ante un personaje humanizado, que se sustrae a su representación mítica para sentirse amada como un triste mortal: «¿Quién me amará como yo deseo?... ¿Quién me abrirá su alma?... ¡Es mi alma la que quiere ser recibida!... Pero nadie lo comprende

y sólo miran la miseria de mi desnudez, esta desnudez marchita, que ni los brocados ni las joyas pueden ocultar...» [135].

En conclusión, frente a la apariencia tenebrosa de la muerte que insinuaba *La intrusa*, en *La reina Silencio* asistimos a una reformulación de su contenido simbólico, no sólo porque la encontramos ya encarnada en un personaje dramático, sino porque se nos muestra consoladora y sensible al dolor humano, como ocurrirá después en *La dama del alba* (1944), de Alejandro Casona, por citar un ejemplo significativo de la recepción maeterlinckiana en fechas posteriores.

10.3. Fatalidad costumbrista y supersticiones populares: *Misterio. Tríptico campesino* (1911), de Antonio Zozaya

Entre las creaciones que en la década de 1910 siguen recurriendo al teatro maeterlinckiano se encuentran las tres piezas de *Misterio. Tríptico campesino*, de Antonio Zozaya²⁸³, publicado en 1911, después de su estreno en el Teatro Español de Madrid –comandado por Ramos Carrión– la noche del 21 de diciembre de 1910²⁸⁴. A juzgar por las crónicas que aparecieron en la prensa madrileña durante los días que siguieron a la representación, el tríptico debió de ser un éxito, pues la mayor parte de los críticos coincide en señalar que al público le gustó el planteamiento de las tramas. Aunque la temática estaba relacionada con el simbolismo, la forma en que se presentaba remitía a cierta estética costumbrista, reconocida y aceptada por los espectadores. La relevancia del estreno se pone de manifiesto, además, por la inclusión en la edición del libro de todas las crónicas, quizás para dejar constancia del éxito que cosechó la representación.

Antes de que se levantara el telón, el actor Ricardo Calvo leyó una cuartillas del autor sobre el propósito de la obra tanto en su contenido como en su forma dramática. Señala Zozaya que se trata de «tres obras con diferente asunto, personajes y acción, aun cuando en todas haya un conflicto fundamental: el hogar deshecho y un solo protagonista: el misterio» [1911: 9]. Desde este punto de vista, la caracterización de cada una de las piezas obedece a un intento de plantear el inaprehensible mundo del

²⁸³ Sobre la biografía y la obra del autor, periodista y escritor republicano, vinculado con la Institución Libre de Enseñanza y perteneciente a la órbita generacional del 98, véase un interesante artículo de su bisnieta María Zozaya [2000].

²⁸⁴ Se publicó posteriormente en un número de la colección *Los contemporáneos* [257 (28-XI-1913)], con dibujos de F. Mota. En la portada se reproduce una especie de retablo de iglesia con tres paneles que se corresponden con cada uno de los actos de la obra, y en el cuerpo del texto se encuentran también varias ilustraciones firmados por el mismo artista.

misterio desde tres perspectivas diferentes, que pretenden integrarse –a pesar del contraste entre unas y otras– en una misma unidad de sentido poético: «La variedad de perspectivas se hace precisa allí donde el campo de lo inexplorado no tiene límites; y esto es lo que ocurre con el misterio, mundo de fenómenos y abstracciones en el cual apenas si es posible recoger datos incompletos y presentarlos modestamente sin pretensión alguna de coordinación y menos de síntesis prematura» [10]. Asimismo, cada una de estas visiones referidas a una misma realidad responde a las propias diferencias de ambientación de cada pieza –Santander, Asturias y Burgos, respectivamente–, de tal forma que el punto de conexión entre las tres fuera «la reacción del alma montañesa contra la superstición y la fatalidad» [11]. El modelo genérico para el tríptico lo encuentra el autor en el precedente de los autos sacramentales, planteados muchas veces como retablos divididos en varias escenas alegóricas para centrar la atención en el mensaje doctrinal concreto que se pretendía transmitir a los espectadores.

José Arimón escribía para las páginas de *El Liberal* –el mismo periódico en el que escribía sus crónicas el propio Antonio Zozaya– unas palabras que sirven para aclarar aún más el hilo conductor de las piezas de este retablo modernista:

Aunque las tres obras sean diferentes en cuanto a su pensamiento y forma, hay una idea general que las ata y que puede encuadrarlas juntas en un solo marco. Esta idea es el misterio, ese no sé qué ajeno a nuestra voluntad, que parece guiar nuestros actos y que se interpone en nuestro camino fatídicamente, destruyendo nuestros propósitos para arrastrarnos a situaciones impensadas, a las que nunca creímos llegar.

Y el autor ha estudiado para el desarrollo de su idea el candor supersticioso de los campesinos, de los hombres que viven más en contacto con la Naturaleza; ha ido a buscar el misterio en las montañas y en los valles, donde las almas sencillas viven aún en la leyenda y en las creencias de lo misterioso [77-78].

Tres historias breves e independientes en cuanto a su trama argumental –de ahí que podamos considerarlas como piezas distintas–, pero similares en cuanto a la idea que transmiten del misterio, determinado en buena medida por los espacios escogidos para las localizaciones, en las que todavía entonces –como quizás también ahora, sobre todo en ámbitos rurales– pervivía una cultura popular sustentada por leyendas y supersticiones. La estructura externa de cada uno de los textos se puede relacionar precisamente con el simbolismo de los malos augurios, pues el acto primero, titulado *Los relicarios*, se compone de trece escenas, y el acto segundo –dividido en dos cuadros por la mutación que se produce entre ambos–, que lleva por título *La vaca muerta*, tiene también el mismo número de escenas; de ahí que debamos considerar tal número como

sinónimo de la mala suerte que se cierne sobre los personajes. El tercer acto –*Lo que lleva el correo*– queda al margen de esta interpretación porque se compone de once escenas, aunque se trata quizás de la pieza donde se hace más evidente la fatalidad.

El afamado crítico *Caramanchel* se explayaba por extenso sobre los argumentos de cada uno de los dramas en las páginas de *La Correspondencia de España* y definía las obras como sigue: *Los relicarios* como «drama de conciencia», *La vaca muerta* como «creación poemática» y *Lo que lleva el correo* como «franco melodrama» [80]. Asimismo, se refería a la idealización de las tramas, pues que las piezas «están envueltas en aroma de leyenda y de brujería, que las embellece y aumenta su interés» [81]. Para Manuel Bueno, el cronista de *El Heraldo de Madrid*, lo que caracteriza al conjunto no es tanto el misterio como la fatalidad, puesto que «toda existencia humana está limitada por las inmensas riberas de lo desconocido» [82].

Quizás la obra más interesante sea la primera del conjunto, *Los relicarios*, que se desarrolla en las montañas de Santander y es «un cuadro sombrío, de alta intensidad dramática, en el cual el interés se apodera desde el primer momento del ánimo del espectador» [78], en palabras del cronista de *El Liberal*. La pieza es profundamente moderna para *Caramanchel*, consciente de que la fatalidad discurre paralela a una realidad íntima que se acaba imponiendo sobre los personajes: «Pese a sus apariencias melodramáticas, en el fondo es obra impregnada de un laudable sentido moderno. Las figuras, los fuegos fatuos del diálogo, las situaciones de efecto, hábilmente dispuestas, son lo accidental. El interés está en el drama íntimo que bajo un ambiente de superstición y de espanto palpita» [80]; señala, además, que «este drama íntimo, hondo y brusco, está sentido con intensidad y escrito con mucho arte» [80].

La relación de la obra con el teatro maeterlinckiano no pasa desapercibida para algunos de los cronistas más avisados; así sucede en el caso de H. Bermúdez –*La Correspondencia Militar*–, quien destaca que «parece como si por sus escenas pasara el hálito fatal que sirve de ambiente a algunas obras de Maeterlinck» [85]. E. C. firma una crónica en *El Correo*, donde señala que la obra «tiene un acertado sabor “maeterlinckiano”» [86]. José Alsina escribe para las páginas de *El País* una crítica en la que valora la importancia de la tragedia como género con representantes dignos de encomio, entre los que se encuentra el propio autor al lado de D’Annunzio y Maeterlinck:

Como en tiempos de Esquilo, la tragedia sigue teniendo razón de ser en nuestro tiempo, pese a nuestros pies de plomo que cada día nos afirman más sobre la tierra y a nuestros ridículos orgullos omniscientes. No diremos fatalismos como entonces, pero sí podremos decir «misterio», no solo con Zozaya sino con D'Annunzio y Maeterlinck, por citar a los trágicos cumbres [88].

Y en las páginas de *ABC*, un anónimo cronista se refería la clara filiación de la obra en cuestión con las obras del dramaturgo belga: «Es una página de estructura maeterliniana [sic] por lo que se refiere a su simbólica concepción, y en él todo acaece por obra de la fatalidad» [91].

El argumento de la pieza gira en torno a la historia de una familia, cuyas circunstancias vitales están determinadas por situaciones en las que interviene la fatalidad. Pedro Jorge Montiel reaparece –como si regresara de otro mundo– cuando nadie lo espera, pues todos suponen que ha muerto en una catástrofe, aunque en realidad ha permanecido buena parte del tiempo recluido en un sanatorio psiquiátrico de América. Durante su ausencia de casi treinta años, otro hombre lo ha suplantado como esposo –puesto que su mujer Candelaria ha decidido rehacer su vida con Julián– y como padre, cuya hija ha fallecido, aunque ahora es otra hija adolescente –Cinta– la que permite que la vida en el hogar sea dichosa. El citado José Alsina señala en su crónica del espectáculo que el comienzo de la obra recuerda la misma sensación de aparente calma que se respira en una pieza maeterlinckiana. En este caso, esa placidez se interrumpe con la introducción del misterio a través de un personaje siniestro –un hombre vivo que parece muerto–, cuya presencia todos identifican con un fantasma: «Hay paz, como en *Interior*, en aquel hogar campesino de la montaña de Santander, cuando por el camino adelante, en la noche cerrada y tempestuosa avanza, como una exudación de ultratumba, hacia la casa, la sombra de un marido que se creyó muerto en tierras lejanas» [88]. Antes de que llegue a la casa, los signos premonitorios de que algo está a punto de ocurrir se sugieren en la ambientación de la pieza –truenos, relámpagos y sonido de la lluvia en medio de una noche de tormenta– y los diálogos entre varios criados, reunidos en torno a Candelaria para continuar sus rezos en un libro de oraciones, quizás con la intención de conjurarse contra la mala suerte:

CINTA.– A mí las tormentas me dan mucho miedo, pero mucho. Cuando veo en el cielo esas nubes tan negras, creo que me amenaza una desgracia desconocida, y me entran deseos de preguntarlas: «¿Qué mal os he hecho yo?». Pero ellas parece que vienen sobre mí, como si dijeran: «¿Ves nuestras alas negras? Pues con ellas te vamos a llevar adonde van todos los que sufren sin culpa». (*Se oye fuera arreciar la lluvia.*)

CANDELARIA.— No seas supersticiosa, hija mía; ni las nubes, ni los hombres, ni los malos espíritus, serían capaces de arrebatarte de mis brazos.

TÍA BOLINA.— (*En tono profético.*) ¡Venturada y feliz haga la suerte a la mi niña; que sobre su frente tiendan los ángeles las sus alas, y la defiendan y conserven para gala y orgullo de la tierruca! [15-16].

Cuando el supuesto fantasma entra en escena su presencia provoca espanto entre quienes se encuentran en la casa: «*Pedro, en el dintel de la puerta, erguido, rígido, inmóvil. [...] Su barba será larga y canosa. Su figura deberá destacarse del fondo montañoso, iluminado brevemente por un relámpago. Al verle, Candelaria se sobrecoge*» [19]. Pedro, además, se ha quedado ciego —un detalle vinculado estrechamente con el teatro maeterlinckiano—, así que su imagen resulta bastante inquietante para el resto. La conversación posterior entre Julián y el recién llegado aclara la verdadera identidad del personaje:

JULIÁN.— [...] ¿Viene usted de muy lejos?

PEDRO.— Del otro mundo... (*Movimiento en Julián.*) De América.

JULIÁN.— ¡Ah...! ¿Tal vez en busca de sus parientes o allegados?

PEDRO.— ¿Por qué ocultarlo? Vengo a entrar en posesión de parte de mis bienes, detentados en manos ajenas. Y, créalo usted, nadie me espera. Lo probable es que mi venida cause sorpresa, asombro, estupor... Yo mismo he vacilado antes de venir, pero lo que ha de suceder, sucede. ¿No opina usted lo mismo?

JULIÁN.— No soy fatalista, creo en mi voluntad.

PEDRO.— ¡La voluntad! ¿Quién sabe si depende del movimiento de la hoja de un árbol o de la obstrucción minúscula de una arteria! [20].

Esa identidad que poco a poco se le va revelando al nuevo marido de Candelaria plantea un conflicto para ambos y para la tranquilidad de la casa, pues las reivindicaciones de Pedro —decidido a luchar contra su destino— son incompatibles con el paso del tiempo, como le advierte Julián en estas palabras que esconden una profunda verdad:

JULIÁN.— Usted, para reivindicar, tendrá, ante todo, que remover la obra inmovible del tiempo; del tiempo, que es el usurpador sin entrañas, el que va sustituyendo cosas a cosas, personas a personas, amores a amores. [...] Si una vez desaparecidos de la tierra, volviésemos a buscar nuestra casa, nuestra familia, nuestra fortuna, veríamos que todo se había ya repartido; que los que más por nosotros lloraron habían acabado por perder de nosotros memoria. Veríamos, en fin, que veníamos a estorbar su dicha, que no éramos siquiera nosotros mismos. Y no pudiendo resucitar placeres y grandezas, viéndonos entre todos tristes y solitarios, acabaríamos por volver a la tumba. He aquí por qué los muertos no vuelven.

PEDRO.— (*Que habrá quedado como abatido.*) Tal vez. Es posible que no deban volver las almas desterradas, las condenadas al olvido y la ingratitud. Es posible que, para desconsuelo de los hombres, la muerte esconda la infinita mentira y el flujo de la vida la impiedad suprema... Sin embargo... (*Levantándose.*) es preciso probar [22].

Uno de los momentos más intensos del drama es el momento en que Pedro y Candelaria se enfrentan el uno al otro para hablar de su pasado y de los cambios que el transcurrir del tiempo ha hecho en ellos; también para recordar con dolor a su hija fallecida —«¿Por qué se sobrevive a la luz que se apaga y a las cosas que mueren?» [24], se lamenta Pedro— y para justificar una nueva realidad a la que obligaron las circunstancias para evitar la soledad. Candelaria tiene una vida nueva, de modo que lo mejor para todos es que Pedro abandone la casa: «Tu hija no vive y otra ocupa su lugar en el corazón; yo no puedo vivir contigo ya; estás lejos de tu país, de tus alegrías, de tus recuerdos. No te queda sino el gozo salvaje de arrancar las alas a un ángel y aplastarle en el barro de los caminos» [25], le dice Candelaria, convencida de que el hombre debe resignarse a continuar su camino en la vida. La aparición en escena de Cinta, una jovencita ingenua, piadosa y buena —con la que hablan de la hija muerta, cuyos relicarios lleva ahora ella puestos al cuello, ignorante de la verdadera identidad del aparecido—, entenece la actitud de Pedro, que de repente se da cuenta de que su lugar en el mundo se encuentra fuera de allí, mientras el propio paisaje que contemplan a través de la ventana proyecta un sentimiento de nostálgica tristeza:

PEDRO.— [...] Dame tu mano, quiero acercarme a la ventana; deseo aspirar el viento de la noche, sentir el soplo de la inmensidad.

CINTA.— (Guiándole hacia la ventana.) Está usted temblando. ¡Y qué mano tan fría! He atormentado a usted evocando en su alma recuerdos. (Pesarosa.)

CANDELARIA.— (Mirando al campo.) El viento es frío y húmedo. La tormenta ha pasado, pero se cierne sobre los picos de Novares; volverá.

CINTA.— ¡Qué tristeza! Las tormentas no debieran volver.

PEDRO.— No, es verdad; no debieran volver, ni tampoco las cosas negras, las visiones tristes y tenebrosas, las sombras desterradas... ¡Qué grande es el misterio que nos rodea! ¿Quién sabe? No volverá la tormenta acaso [27].

Los criados hacen un conjuro contra Pedro, pues piensan que —en función de sus creencias supersticiosas— se trata en realidad de un alma en pena a la que deben redimir para que viva en paz. Se trata de una escena casi ritual que Pedro entiende —aparte del estado psicológico en el que se encuentra tras la conversación con Candelaria y Cinta— como parte de las ensoñaciones alucinantes que su propia ceguera le causa:

PEDRO.— ¿Quién es? ¿Estoy soñando?

TÍA BOLINA.— Conjurámuste, ánima en pena.

TÍO SOLANA.— Pedílmuste, fantasma.

TÍA BOLINA.— Que tornes a la tierra.

NISCA.— Y vuelvas a la tu sepultura.

GARABIEL.— Amén.

PEDRO.— ¿Sois personas o sombras? ¿Es mi cerebro enfermo el que finge esas voces? Dios poderoso, ¿han vuelto a mi frente los desvaríos, o es que toman cuerpo las ideas dolientes?

TÍA BOLINA.— ¿Por qué volviste, ánima solitaria? Tus caricias son de otri. Los que no conociste hicieron tuyas las tus heredades.

PEDRO.— ¡Ay, es la voz de las cosas muertas!

TÍO SOLANA.— Ya non aliendan los tus fillos.

NISCA.— Agora non has de topar las tus arcas.

TÍA BOLINA.— Torna a la noche de que viniste.

GARABIEL.— Amén.

PEDRO.— Sí, tenéis razón, seres o sombras; soy el ausente, el olvidado, el muerto en el tiempo y en la memoria, el que no ha de encontrar sus hijos, ni sus haciendas, ni sus arcones repletos. Soy el ánima en pena. [...] No me atormentéis más, dejadme. Ya lo sé; yo no puedo hacer aquí sino mal: esparcir el dolor, aplastar ángeles y sofocar en el polvo sus aleteos. Yo no puedo, ni debo, ni quiero vivir [29-30].

Finalmente, Pedro decide abandonar la casa, totalmente convencido de que ha conocido la profunda verdad que se esconde tras el misterio de una vida que ya no puede reescribirse. Su encuentro con Cinta le ha hecho ver que el destino no puede cambiar y que fatalmente el discurrir de la propia vida se impone sobre todos. No quiere escuchar ya ni a Julián —«¡Cállese, usted! Pero, en esta media hora, se ha alumbrado mi inteligencia y la voz de un ángel me ha hecho, por primera vez, sondear el camino infinito. Los muertos no vuelven» [31]— ni a Candelaria —«¡Calla..., que no escuche tu acento! Si no hubiera oído la voz de tu hija; si no me llamaran de allá, de no sé dónde; si no me atrajera ese gran misterio inefable que tú, que te llamas piadosa, no vislumbra, también te abandonaría» [32]—, pues ninguno de los dos es capaz de entender la realidad que ha descubierto y que le conduce fatalmente a una tragedia que asume sin condiciones, aunque sea otra persona quien la provoque. Pedro se va de la casa acompañado de Julián, y al poco tiempo se desencadena una fuerte tormenta, que esta vez provoca un miedo terrible tanto en la madre como en la hija. Cuando el padre regresa, su rostro es la imagen viva del asesinato que acaba de cometer, lo que origina aún más desconcierto en la hija, que intuye que algo inexorable ha ocurrido:

CINTA.— ¡Oh! Aquí pasa algo que no comprendo. (A Candelaria.) ¿Qué tiene padre? Y tú, ¿por qué lloras?

CANDELARIA.— ¿Yo llorar? (Rehaciéndose hasta mostrar júbilo.) ¿Por qué? ¡Si no estoy triste! (A los criados.) Ahora todos a recogerse.

CINTA.— (Compungida.) Yo quisiera rezar otra vez.

CANDELARIA.— ¿Por quién?

CINTA.— Por... las almas necesitadas.

CANDELARIA.— ¿Por las ánimas...? Sea [34-35]²⁸⁵.

²⁸⁵ Sobre el desenlace trágico de la obra señala el crítico Alsina que «la célebre trilogía maeterlinckiana ha asomado, es verdad, en este cuadro, pero hay que confesar que el asesinato ha conmovido más que la

Las otras dos piezas que forman parte de *Misterio* responden también a la misma intención de Zozaya de dramatizar el misterio, la fatalidad y las supersticiones populares, pero partiendo siempre de planteamientos costumbristas, no exentos en algunos casos de elementos melodramáticos. *La vaca muerta* es, en este sentido, una representación de circunstancias personales mundanas y bastante convencionales, que con el desarrollo de la acción se transforma levemente en una pieza con pretensiones más simbólicas. El protagonista, Miguel, es un campesino asturiano que decide marcharse de casa temporalmente porque se siente cansado de su matrimonio con Armida. Poco después, el joven acude a ver al Tío Ramón, un viejo del lugar en el que espera encontrar consejo después de asumir arrepentido que se ha equivocado al marcharse y al cortejar a una hermosa mujer. Miguel le cuenta que ha herido a una vaca que convivía con la pareja en el caserío porque ha creído ver en sus ojos una recriminación por lo que ha hecho –«Su mirada me perseguía dormido y despierto» [41]–, como si su propia conciencia se reflejara en la mirada del bovino, que finalmente muere desangrado. El lenguaje oculto que destila la percepción que los animales tienen de la realidad –quizás lo más relevante de la pieza desde el punto de vista simbólico– se pone de manifiesto en estas palabras del Tío Ramón: «Los animales del establo to lo saben. Cata sus ollos, y toparte has con el misterio de la noche y el día, de los montes y de los valles, de la vida y la muerte. Alvierte que cuando tos temblamos, ellos siguen graves y seriucos, como si aspirasen fumaredas de altar» [42]; también se plantea esa misma idea cuando la muerte de la vaca ya es un hecho: «Es grande el misterio de las cosas. Quiziás en las pupilas de unos ollos muertos hay más que saber que en tos los libros que esciben los homes» [52]. El desenlace de esta obra ambientada «en las cercanías de Infiesto», que remeda –con no pocas dosis de artificio– las costumbres y el lenguaje asturianos, consiste en la vuelta feliz de Miguel a su hogar para seguir compartiendo su vida con Armida. Teniendo en cuenta el argumento que hemos expuesto, se trata de la pieza menos valorada del conjunto y aquella en la que la herencia maeterlinckiana está más diluida.

En *Lo que lleva el correo* la fuerza de la fatalidad es más profunda, de modo que fue quizás la pieza que más impresionó los ánimos del público. La acción se ambienta

intrusión del ánimo errante» [89], de tal manera que ese golpe de efecto final –unido a la presencia carnal del personaje devuelto a la vida– se aparta del modelo propuesto por Maeterlinck, basado más en la sugerencia de sensaciones mediante símbolos que en la materialidad escénica de situaciones.

en una casucha situada en medio del camino –«*Interior de una vieja posada, trocada por la escasez de viandantes en mísera casa de labor*» [57]–, en las montañas burgalesas –«en los alrededores de Pancorbo» [57]–, en la que convive un matrimonio con sus dos hijos. Las duras circunstancias sociales y económicas en las que vive la familia les obliga a ganarse la vida de forma lícita –como leñadores–, pero también ilícita –como bandoleros y ladrones– para asegurarse el sustento. Uno de los hijos sirve al ejército y, tras un enfrentamiento, con uno de sus jefes lo hiere, con la consecuente sentencia de muerte por desacato contra la autoridad. Al mismo tiempo, Matías y su hijo Bruno acometen el robo de una valija de correo. El destino fatal que se impone sobre estos dos personajes viene determinado por una terrible circunstancia: entre las cartas que han robado se encontraba el indulto que podría haber evitado el fusilamiento de Felipe, el hijo sentenciado a muerte, que se ha producido porque la carta no ha llegado a su destinatario. Al comienzo de la obra, lo único que conocen los personajes es la muerte del hijo, pero no son conscientes de la realidad que se esconde tras la tragedia, por mucho que Maruja –una especie de médium que utiliza las piedras para leer el futuro– insinúe con el relato de sus visiones que la muerte de Felipe está relacionada con ellos:

MARUJA.– Ha venío la sombra, Bruno; ha venío la sombra. Ha entrado muy callá, muy blanca y ha paso junto a la madre Salomé. Llevaba una cruz en la mano, la que trajo Felipe puesta en el pecho, cuando estuvo aquí la última vez; y sus cintas estaban empapás en su sangre, que goteaba y goteaba, como si fuese vertiendo una a una lágrimas encendías...

MATÍAS.– No me recuerdes al pobre Felipe. Ha muerto fusilao sin que lo hayamos podido evitar. Descuida, Maruja: ya le vengaremos.

MARUJA.– ¡Esa sombra! Paecía que venía buscando al asesino y a señalarle con la mano crispá, mientras afuera se escuchaba el aullío del lobo y la nieve seguía cayendo..., cayendo... (*Quedando como abstraída.*) [59].

La conexión con el teatro maeterlinckiano se centra en este desconocimiento de un hecho ignorado, pero en el que sin embargo han tenido una profunda responsabilidad que no se resuelve hasta el final de la obra, cuando descubren que entre los papeles robados se encontraba el indulto de Felipe –«MATÍAS.– ¡A mi hijo...! ¡Yo he matao a mi hijo! BRUNO.– ¡Maldita la hora en que nací!» [75]– y entra la Guardia Civil para apresarlos como responsables del robo.

10.4. La percepción burguesa del misterio:
Presentimiento (1916), de Eduardo Zamacois

Presentimiento es el título del drama en un acto, escrito por Eduardo Zamacois y estrenado en el Teatro Infanta Isabel de Madrid el 7 de enero de 1916, que representa una muestra más de la recepción del teatro maeterlinckiano en España. La acción de la obra se desarrolla durante una noche de verano en una «villa u hotel de los alrededores de una capital provinciana», de tal forma que desde el comienzo podríamos pensar que se trata de una comedia burguesa por la ambientación y por los diálogos iniciales, aunque después hay ciertos detalles en el desarrollo de la trama que se apartan de tal definición y que introducen el misterio y la fatalidad de inspiración maeterlinckiana, aunque con algunas diferencias con respecto al modelo en el que se inspira.

La pieza comienza con la presentación indirecta de doña Elisa, actriz reputada y persona de gran corazón, a quien conocemos a través del diálogo entre las criadas Rosa y Braulia, que preparan la maleta de la señora porque ha decidido marcharse a Buenos Aires. Seguidamente se celebra una cena de despedida para doña Elisa y, durante la sobremesa, uno de los invitados, el médico don Miguel, cuenta una historia extraordinaria que le relataron veinte años atrás en el transcurso de una cacería. Antes de narrar los hechos, don Miguel quiere dejar claro que no se trata de un asunto en el que interviene lo sobrenatural o lo fantástico, sino de «una emoción de orden más elevado; la sensación irrecusable de algo muy grande, muy arcano, muy negro, que nadie ha visto» [1916: 23]. Este planteamiento determina, por tanto, una interesante reflexión sobre las dos dimensiones que forman parte de la realidad: «Todo es natural y viejo, como el mundo mismo: lo que hay son cosas explicadas, y cosas que siguen sin obtener explicación; las primeras son las más vecinas de nosotros, y así las conocemos; las segundas se hallan más lejos, y por eso continúan ignoradas, pero todas son números de la misma suma, todas se hallan sujetas a la misma lógica, única y eterna» [23-24]. El personaje cuenta cómo un pastor que le acompañaba en una cacería se quedó dormido y despertó poco después sobresaltado por la visión de una mujer que le hizo presentir el fallecimiento de su hija; en el transcurso de aquella alucinación, hasta «los cinco o seis perros que llevábamos empezaron a temblar y a metérsenos entre las piernas» [28]. Elisa queda impresionada por la historia y el tema se convierte en motivo de conversación sobre hechos inexplicables, presentimientos o pensamientos sobre la muerte, que no tienen base científica, pero que todos comparten; en relación con el

asunto, el médico afirma que ha asistido a varias sesiones de espiritismo que no le han enseñado nada, aunque sí dice creer «en la existencia de algo, no sobrenatural, sino invisible, que palpita a nuestro alrededor y nos gobierna» [31], confirmado tras su experiencia premonitoria junto al pastor. Asimismo, afirma que «la llamada “otra vida” se desarrolla indudablemente a nuestro lado, pero nuestros sentidos defectuosos no la perciben» [33] y que «todos esos fenómenos de que tanto se habla: los presentimientos, los sueños proféticos, las emociones telepáticas, etc., son obra de muertos que, habiendo conseguido acercarse a nosotros, nos dijeron algo» [34].

Las opiniones de unos y de otros sobre el misterio o sobre esa parcela inexplorada de la realidad que no percibimos a través de los sentidos sino mediante nuestro conocimiento intuitivo recuerdan mucho al Maeterlinck de *Los muertos*, un ensayo de 1913 en el que el dramaturgo belga señalaba la comunicación que el mundo de los muertos tenía con el de los vivos a través de manifestaciones de orden sobrenatural como las premoniciones. Estas anticipaciones más o menos racionales de la muerte son constantes también en las piezas del «teatro estático», pues la tragedia se anuncia siempre mediante símbolos o presencias que se sugieren en el ambiente y que van configurando poco a poco un determinado «estado de ánimo». Aunque en *Presentimiento* las referencias maeterlinckianas ya están muy descafeinadas, la idea procede sin duda de sus postulados sobre la existencia de una realidad no percibida por nuestros sentidos²⁸⁶.

Cuando acaba la reunión de despedida, doña Elisa se queda conversando con su amiga Carmen, después de haber aludido a su miedo visceral hacia el número nueve, hasta el punto de que está convencida de que ha de morir a esa hora. En ese momento entra en escena el personaje de la Muerte, mientras se escucha el sonido de unas lejanas campanas frailunas que parecen mostrar respeto reverencial por el personaje. Una vez más, la realidad material proyecta mediante símbolos –en este caso auditivos– la inminencia de la tragedia, aunque en este caso la sugerencia maeterlinckiana se sustituye por la presencia material y alegórica de la muerte, visible para los espectadores, pero oculta para quienes comparten la escena. Asimismo, en la acotación

²⁸⁶ El interés de Zamacois por los temas simbolistas se ponen de manifiesto en algunos de sus cuentos o novelas, pero especialmente en *El misticismo y las perturbaciones del sistema nervioso* (1893), un ensayo en el que relaciona algunos rasgos del espíritu finisecular con enfermedades psicosomáticas, en la línea del famoso *Degeneración* (1892), de Max Nordau. El tema de la obra está relacionado también con el misterio y el terror psicológico que preside los argumentos de sus novelas *El otro* (1910) o *El misterio de un hombre pequeño* (1914).

se indican aspectos concretos de la interpretación actoral, que inciden en la solemnidad y la neutralidad gestual propias del personaje:

Silencio.

Cantan profundas, majestuosas, agoreras, las nueve campanadas del reloj de los frailes. Vienen de muy lejos.

Al mismo tiempo, por la puerta del foro, entra en escena la MUERTE. La artista que interprete este papel deberá componerse una figura delgada y muy alta, e irá disfrazada bajo un espesísimo manto negro. Es indispensable que no descubra nada: ni es rostro, ni las manos, ni los pies, pues cuanto más amorfa o borrosa sea su figura, mayores serán su misterio y su emoción.

Este papel debe encomendarse a una mujer, porque las líneas y los ademanes del hombre son siempre un poco bruscos.

La MUERTE se sienta junto al reloj, con los codos sobre las rodillas y la cara entre las manos, en una actitud de paciencia y acecho. Esta postura, sin embargo, no es indispensable; lo único necesario es que la figura conserve una quietud absoluta, pues nada preocupa tanto como lo que está vivo y no se mueve.

A la MUERTE ninguno de los personajes la ve [60-61].

La entrada en escena de la muerte se hace notar en los exteriores de la casa, pues los perros no ladran y las puertas se quedan abiertas –como sucedía en *La intrusa*–, una circunstancia que produce no solo extrañeza en doña Elisa sino una sensación de temor y desasosiego crecientes:

En estos momentos todo me da miedo. Uno de esos vestidos que resbalase de donde está y cayese al suelo me arrancaría un grito. Me asustan esos perros que siempre están ladrando y esta noche se han quedado mudos; me asustan esos árboles que se asoman a la galería; esos árboles que vienen de la tierra, que son como gritos que vienen de lo hondo de la tierra; gritos de cosas que vivieron ya, y, al pudrirse, volvieron a vivir... [68].

Doña Elisa tiene tanto miedo que su capacidad de percepción está acentuando su hipersensibilidad hacia una presencia desconocida –la muerte sentada junto al reloj– que nadie ve, pero que ella está comenzando a intuir cada vez con más clarividencia:

ELISA.– A nuestro alrededor están produciéndose millares de fenómenos que solo percibimos cuando en los momentos de exaltación nuestros sentimientos se superan a sí mismos. Yo atravieso una de esas crisis. Oye... ¿No oyes nada?

CARMEN.– No.

ELISA.– Abajo, en la cocina; la fuente está goteando; deben de haberla cerrado mal. Ahí tienes un ejemplo de lo que digo: el latir de esa fuente resuena quién sabe desde cuándo, y, sin embargo, yo no lo he advertido hasta ahora. Lo mismo sucede con los ojos: si yo estuviese más excitada, estoy cierta de que vería algo.

CARMEN.– ¿Qué ibas a ver?

ELISA.– No lo sé [94-95].

La llegada de Juan Luis, su antiguo amante, determina el comienzo de un desenlace sobre el que se impone la fuerza de un destino trágico: «No, Elisa; la fatalidad no es una palabra; la fatalidad existe y está a nuestro lado; la fatalidad esta aquí, en esta habitación. Ella me trajo: ella es la que ahora no me deja marchar» [153]. Elisa ya no lo quiere, pero él no se resigna a ser rechazado ni a que la actriz se marche a América para reencontrarse con el hombre al que verdaderamente quiere. Finalmente, se produce el asesinato y la Muerte se hace visible para Elisa porque se levanta para ayudar a Juan Luis a conseguir su objetivo: «¡Esa mujer! ¡Esa mujer! ¡Déjame...! ¡Me ahogo...! ¡Juan Luis, defiéndeme...! ¡Me ahogo...! ¡Aire...! ¡Defiéndeme de esa mujer negra...! Está a tu lado... ¡Juan Luis, defiéndeme de esa mujer negra...! [163].

10.5. Otros ecos de inspiración maeterlinckiana

Los dramas que recurren más o menos explícitamente al modelo maeterlinckiano continúan publicándose en determinados medios de difusión cultural de la época, aunque el interés por su teatro no tiene tanta intensidad como en la primera década del siglo. Aunque no se analizan por extenso en estas páginas –porque han sido ya suficientemente estudiadas por León Cabrera [1989]–, en este recorrido debemos tener en cuenta también las tragedias escritas por el canario *Alonso Quesada: La Umbría* (escrita en 1918, pero no publicada hasta 1922) y *Llanura* (escrita en 1919, pero no publicada hasta 1950), dos piezas relacionadas con las «tragedias de ensueño» simbolistas y con el teatro maeterlinckiano²⁸⁷.

La Umbría está dividida en tres jornadas y su argumento alude a la fatalidad de una familia burguesa, cuyos miembros están aquejados en su mayoría de tuberculosis, que ve cómo el pueblo en el que viven los mantiene aislados por temor al contagio. La vida familiar transcurre en plena soledad, pues las circunstancias de la enfermedad determinan su reclusión y el recuerdo constante de esa especie de maldición que se cierne sobre ellos. La figura más trágica de la obra es la de Salvadora, la mayor de las hijas de la familia, pues intenta escapar en un momento determinado del infierno que representa para ella el encierro y se da cuenta de que incluso los hombres del mar

²⁸⁷ La estética de la muerte está presente también en su poemario *El lino de los sueños* (1915), donde se incluye un poema dramático titulado «Coloquio de las sombras», en el que el poeta dialoga con un amigo muerto: «EL POETA.– ¡Déjame en el ensueño misterioso / donde está la razón que os hizo muerto! / Ahora el silencio es más lejano / y es sacratísima la voz / del muerto ilustre que revive / todo el instante que pasó. / Tórnase a ver entre los cirios / como en la vida se quedó, / y su palabra más serena / va murmurando esta oración».

rehúyen sus deseos de libertad. El silencio que se impone sobre los personajes adquiere resonancias maeterlinckianas y se convierte incluso en personaje protagonista de la tragedia: «Un silencio brusco, profundo, cae como una mortaja sobre “La Umbría”. Las manos del silencio empuñan misteriosamente la vieja quinta, y todo sonido humano muere súbitamente entre la mano invisible que lo oprime» [1986: 59]. Así reza una de las acotaciones más significativas de la obra, como antesala de la escena en la que el propio silencio —«Es un viejecito pulcro, vestido de negro», que en realidad representa a la muerte— interviene para declarar la fuerza de su presencia:

EL SILENCIO.— [...] Yo soy el silencio de «La Umbría». Cuando yo llego todo rumor estrepitoso se apaga, mas se percibe el más recatado rumor. La vieja oye hilar la sombra. La sombra es un telar invisible donde yo voy hilando una sola hora que se prolonga eterna ante los ojos humanos. Cuando yo tejo esta hora infinita la memoria se inunda de mí; todo lo presente se olvida, lo pasado revive. Esta noche me extenderé como un velo sobre «La Umbría». Otro día, cercano está ese día, me hundiré al amanecer en unos ojos infantiles. Todos los ojos son infantiles para el silencio. [...] En lo más hondo de la tierra, más allá del fondo del mar y de los sepulcros, yo mismo no acierto a comprender mi poder [61].

Llanura es una pieza mucho más determinada por el simbolismo tanto en su estructura —pequeñas escenas de teatro estático en las que apenas hay acción dramática— como en el argumento que dan vida sus personajes. La tragedia tiene un componente metafísico sobre la soledad, el dolor y la aceptación de la muerte. La ambientación contribuye también a intensificar estas emociones porque la obra se desarrolla «en una playa solitaria de una isla lejana». La muerte de la hija quince años atrás —ahogada como el personaje de *Interior* de Maeterlinck— ha dejado huellas imborrables en todos los miembros de una familia y ni siquiera el recuerdo es capaz de mitigar el sentimiento de desconsuelo; así la evocan la madre y el hermano en la noche de su cumpleaños: «GABRIELA.— La pobre niña se nos fue para siempre. El mar está así esta noche, transparente, quizá para que podamos mirar en su fondo. ¡Dios mío! Pasan los años y mi dolor no se acaba nunca. Y es inútil recordar» [121] y «ANDRÉS.— [...] Para nosotros es triste también el recuerdo de una hermana que no conocimos. A veces pienso que está con nosotros; que la inquietud de nuestra pobreza y de las horas de soledad en la playa es la pobre niña que pasa perennemente como una sombra por las almas nuestras» [122]. Seguidamente, los dos hijos mayores deciden salir a la playa y encuentran repentinamente a una joven de la misma edad que su hermana, que se ha quedado dormida en el interior de una barcaza. Deciden llevarla a casa, donde se encuentra un

tercer hermano muy enfermo; cuando ella despierta, descubre que ese lugar y las personas que lo pueblan son idénticos a los de su sueño. El padre había soñado previamente con la llegada de la hija, así que la presencia de la joven en la casa lo llena de malos presentimientos, que se confirman con la muerte del hijo enfermo, aunque tal circunstancia es asumida como parte de una siniestra costumbre: «ANDRÉS.— La vida no puede ser este sencillo suceder cotidiano. El ver cómo las cosas van pasando vulgares ante nuestros ojos. Ramón ha muerto y ya ves... Es un dolor y lo hemos dejado pasar sin angustia y sin remordimientos.» [168]. Transcurridos dos días, el padre de la chica viene a recogerla y el ambiente vuelve a llenarse de soledad y de muerte:

DANIEL.— Padre, la noche es más luminosa que el día que llegó.

LORENZO.— Es porque se aleja...

ANDRÉS.— La mar está tranquila, infinita, esta noche... ¡Parece que nada que no sea alado puede cruzar la mar esta noche!

DANIEL.— Es una llanura solitaria.

LORENZO.— Como el alma, hijos... [175-176]²⁸⁸.

Finalmente, otra buena muestra de la influencia de Maeterlinck en la literatura española de la época —más allá de su proyección en el mundo del teatro o en las revistas culturales— es su presencia en otros géneros. Aunque se trata de un poemario de calidad mejorable, la inspiración maeterlinckiana se encuentra también en el volumen de *Poemas simbólicos* (1914), de Enrique de Leguina y Juárez. La obra incluye una sección de «Diálogos líricos», dedicados a José Camino Nessi, con un fragmento de *Peleas y Melisanda* de Maeterlinck como lema de esta parte del libro; también hay otro apartado de «Fragmentos líricos» con una dedicatoria en la que se cita explícitamente a *La intrusa*. Los diálogos se presentan como breves poemas dramáticos inspirados por el teatro maeterlinckiano y muchos de ellos tienen lemas del autor en francés. Los títulos recuerdan a los personajes y ambientes del teatro maeterlinckiano: «Diálogo sobre los muertos en un claro del bosque» —con un extracto de *Aladino y Palomides*—, «Diálogo del viejo peregrino en el campo», «Diálogo de las primeras mañanas de primavera»,

²⁸⁸ Algunos otros títulos pueden añadirse a este recorrido por la presencia de Maeterlinck en el teatro, como los que aparecen en la revista *Por esos mundos*, que experimenta una suerte de revival del «drama lírico» simbolista en la década de 1910 [Hübner, 1999: 558-563]: *La voz de la sombra. Cuento en dos actos*, de Juan Domínguez Berrueta [192 (enero 1911), pp. 3-10]; *La sombra. Tragedia no comenzada*, de Rogelio Buendía [236 (septiembre 1914), pp. 326-328]; *Epitalamio*, de Juan González Olmedilla [242 (marzo 1915), pp. 285-278]; *El jardín olvidado. Comedieta de misterio*, de José Camino Nessi [254 (marzo 1916), pp. 227-233]; y *En la noche lírica. Poema de ensueño*, de Ramón Díaz Mirete [256 (mayo 1916), pp. 459-466]. En fechas posteriores se publican piezas señeras con el modelo maeterlinckiano como referencia, como la trilogía *Lo invisible* (1927), de Azorín [Torres Nebrera, 2012: 180-192].

«Diálogo romántico de los que sueñan amores lejanos» –con palabras del Príncipe Bellidor de *Sor Beatriz*–, «Diálogo de los mendicantes en la puerta del convento», «Diálogo de los jardines antiguos» –con palabras del primer ciego de *Los ciegos*–, «Diálogo pastoril de los dos hermanos», «Diálogo del amor lejano» –con palabras de Ugliane en *La princesa Malena*– y «Diálogo a orillas del mar misterioso y eterno» –con palabras de Genoveva en *Peleas y Melisanda*–. En definitiva, estos brevísimos apuntes escénicos de un «teatro poético» no desarrollado resultan interesantes no tanto por su calidad literaria sino por el recuerdo tardomodernista de las voces y los ecos maeterlinckianos.

CAPÍTULO 11

TEMAS Y FORMAS DE UN TEATRO POÉTICO

MODERNISTA-SIMBOLISTA

La orientación poética del drama a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX admite propuestas temáticas y formales muy distintas, teniendo en cuenta el carácter sincrético y heterogéneo de una época como el modernismo. Hay que notar que se trata de una selección de temas y de formas posibles de ese teatro poético modernista-simbolista, que no se plantea como propuesta definitiva, sino como posibilidad de análisis de un entramado bastante más complejo y heterogéneo de lo que pudiera parecer a primera vista. Muchos de estos temas o formas dramáticas son concomitantes, pues nos encontramos ante una época en la que, como se ha señalado repetidamente, se producen continuos trasvases y frecuentes visiones sincréticas de tópicos, motivos, argumentos o características temáticas y formales. Ya nos hemos referido a la preferencia por el acto único, motivada por la necesidad de plantear situaciones dramáticas concretas, con un alto grado de concentración expresiva, aunque tal circunstancia no excluye la existencia de dramas más extensas. Estas piezas se publican en las páginas de las revistas más afines a la estética finisecular, pero en otros casos aparecen en libro o se agrupan en conjuntos misceláneos y en verdaderos «retablos» compuestos por varias piezas, que en su conjunto son representación de una misma poética y que, como señalara Rubio Jiménez [1993], constituyen la alternativa «escénica» del libro a la falta de representación sobre los escenarios.

11.1. El simbolismo religioso: la espiritualidad modernista en el teatro

La cuestión religiosa durante el modernismo se enmarca en un complejo entramado de tradiciones e influencias de muy diverso tipo, en el cual la necesidad de trascendencia parece colmarse mediante un misticismo de lo estético basado en la sublimación del arte. El teatro no es ajeno a esta formulación espiritualizada de la belleza artística, ya sea mediante la configuración de un texto cuya temática alude de una u otra forma a lo religioso o a través de una puesta en escena basada en una espiritualidad que se persigue con el uso de estímulos sensoriales.

En lo poético, existió en el modernismo una concepción ideológica basada en un hermetismo estético de carácter místico, centrado en la idea de que el poeta es quizás el

único en acceder a esa parte de la realidad que los demás mortales no pueden atisbar. El poeta es un mediador que descifra el misterio, como rezan los famosos versos que Antonio Machado escribe también en la época modernista: «El poeta es el médium / de la Naturaleza, / que explica su grandeza / por medio de palabras». Al mismo tiempo, a esa concepción mística de la poesía se une el interés de los escritores finiseculares por el esoterismo, la teosofía y otras corrientes espirituales que intentan responder a la gran pregunta del ser humano enfrentado a su destino inexorable y a las cuestiones sobre la muerte y el más allá. La poesía de Machado, pero sobre todo la obra completa de Unamuno, responden a esa búsqueda de trascendencia que caracteriza el «fin de siglo» y que se resuelve desde muy distintos enfoques, desde la duda existencial y religiosa de una fe agónica derivada de una visión trágica de la vida –así en el caso de Unamuno– hasta la idea del arte como nueva religión que es capaz de aglutinar sentimientos paganos o cristianos –de ahí el interés por resucitar la Antigüedad clásica a través de sus mitos y la figura de Cristo como símbolo– para configurar un deseo de trascendencia estética en pos de la belleza. Esta idea de configurar una suerte de «misticismo esteticista» fue planteada, entre otros autores, por Joséphin Péladan –a quien ya hemos aludido al referirnos a su teatro esotérico– o por Rémy de Gourmont, deudores ambos de una filosofía –compartida por otros tantos–, que puede definirse, como señaló Díaz-Plaja, como goce de la belleza artística:

Esteticismo para quien no cuentan las ideas trascendentes –religión, moral, patriotismo, etc.–, sino el goce epicúreo de los contornos de cada cosa, la sensualidad más estricta y exigente. Lo que se denomina su «misticismo» es –como el de caso todo el simbolismo– una exaltación de determinadas formas, a las que se otorga un valor estético; el goce de este valor, desde un egoísmo epicúreo, es el único sentido de la obra de arte [Díaz-Plaja, 1979: 147].

Esta filosofía mística y estética –basada más en el placer que proporciona el disfrute de la belleza artística (incluida la liturgia religiosa) como búsqueda de trascendencia a través de los sentidos que en el seguimiento de un sistema de creencias dogmáticas– es la misma que inspira las páginas de *La lámpara maravillosa* (1917), de Valle-Inclán, un tratado de estética que el escritor colocó al frente de su *Opera Omnia*, puesto que en ese volumen se cifra el contenido de una poética centrada en la belleza, desde la contemplación y el ocultismo hasta conseguir el «milagro musical» de la palabra poética y el misticismo artístico que conduce a una situación de «quietismo estético».

En el contexto de ese entramado de ideas y creencias que caracteriza el espíritu finisecular, la figura de Cristo es quizás la más importante de las referencias utilizadas en el arte y la literatura –por cuanto lo religioso se considera una forma superior del arte– y, al mismo tiempo, un modelo de rebeldía social por su consonancia con las ideas revolucionarias de los jóvenes artistas, escritores e intelectuales de la época [Hinterhäuser, 1998: 15-39]. Esta visión cristológica se adapta simbólicamente a las necesidades de una trascendencia menos divina y más humana; no en vano, en el propio seno de la Iglesia Católica surgen movimientos «modernistas» que, aun cuando poco tienen que ver con lo literario, coinciden no tanto en la denominación como «en su postura antitradicional, en la sustitución de los dogmas por actos de sinceridad interior, en la predicación de un agnosticismo, en la valoración de las formas intuitivas por encima de las racionales, el culto al misterio como campo de la intimidad efusiva...» [Díaz-Plaja, 1979: 8]²⁸⁹. Como los «modernistas» en materia religiosa, los escritores y artistas finiseculares apuestan por un Cristo humanizado –en la estela del polémico libro de Ernest Renan, publicado en 1863–, que se identifica con los mismos problemas individuales y sociales de quienes luchan por la vida o por el arte. Por eso Jesús de Nazaret se convierte en una referencia inexcusable para personalidades de muy diferente signo, de tal manera que es acogido como revolucionario entre las filas anarquistas y como iniciado entre quienes persiguen el ideal e indagan en lo desconocido; así ocurre en el caso de Eduard Schuré, que lo incluye en su libro sobre *Los grandes iniciados*, junto a Pitágoras, Orfeo y otros.

El complejo mundo de la espiritualidad finisecular se utiliza como referencia temática en muchas obras literarias modernistas, aunque es sobre todo el imaginario cristiano-católico –ya hemos hablado del «retorno de Cristo» como emblema– el que

²⁸⁹ Esta ideología tan poco ortodoxa no contó –y no cuesta nada suponerlo– con el beneplácito de la conservadora jerarquía católica; como señala el autor de *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, «el modernismo religioso fue condenado por el papa Pío X en su encíclica *Pascendi Dominici*, de 7 de septiembre de 1907» [1979: 8]. Sobre esta cuestión puede consultarse el reciente libro de Cózar Castañar [2010], en el que, a pesar de las divergencias, se analiza el impacto del «modernismo teológico» sobre el «modernismo literario» representado por Unamuno, Rubén Darío, *Azorín*, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. El autor del libro intenta demostrar hasta qué punto calaron las ideas difundidas por el abate francés Alfred Loisy, entre otros, sobre los citados escritores españoles, teniendo en cuenta además que su obra más característica, *L'Évangile et l'Église* (París, 1902), fue conocida en España gracias a la traducción de Alberto Giménez Fraud (*El Evangelio y la Iglesia*, Madrid, Librería de Francisco Beltrán) en 1910. Asimismo, la opinión de López Estrada sobre este particular nos informa de una misma «modernización espiritual» tanto en lo artístico como en lo religioso, que no obstante ya había sido señalada por Juan Ramón Jiménez: «Si bien no hubo una relación inmediata entre el Modernismo religioso y el estético, hay que contar con que la misma palabra sirvió para designar dos movimientos espirituales, uno religioso y otro artístico, coetáneos en su desarrollo, que aparecieron ante los contemporáneos para designar el hecho y las consecuencias de una voluntad de modernización espiritual, bien en la religión o bien en las bellas artes» [López Estrada, 1978: 4].

mejor representa no solo la vinculación más estrecha con el mundo espiritual sino la utilización culturalista de unas referencias que son tomadas de la tradición más como un elemento preciosista que como expresión confesional de un determinado credo. Los pasajes bíblicos y la historia narrada por los Evangelios constituyen la materia prima con la que cuentan los escritores del «fin de siglo» que recurren a la temática religiosa; no resulta extraño, en este sentido, que José María Llanas Aguilaniedo, en las páginas de *Alma contemporánea. Estudio de estética* (1899), se refiera a los modernistas como escritores caracterizados, entre otras cosas, «por el afán de parafrasear lugares de la Biblia, profanándolos, tal vez inconscientemente» [1991: 54], pues ese patrimonio se manifiesta a veces de forma involuntaria y quienes lo utilizan lo asumen como propio y lo transforman si es necesario para conseguir sus objetivos artísticos. Señala el crítico que el hecho religioso en sus más heterogéneas manifestaciones está vinculado al arte:

El ideal religioso ha estado ligado siempre al artístico, por lazos tan estrechos, que en toda época ha informado con sus creaciones la vida del arte; cosa natural, pues el objeto de toda creencia religiosa viene a encarnar las concepciones de índole más elevada del espíritu humano, el ideal moral y el de la belleza. [...] Todos los mitos han sido fuente fecunda de obras de arte, tanto más elevado cuanto mayor era el nivel intelectual del pueblo y más arraigada y durable la creencia [1991: 41].

Como el resto de géneros literarios, el teatro vuelve también a lo religioso por su pretensión antirrealista y recupera viejas formas como los misterios medievales presentados en forma de retablo o el espíritu de los autos sacramentales barrocos. El crítico José Yxart reseña este tipo de piezas representadas en el París de 1890 y llama la atención sobre las sorprendentes técnicas utilizadas para ponerlas en escena, pues se recurre a las marionetas y a las sombras chinescas como signo de renovación artística y teatral; también se explica la orientación religiosa de ciertos dramas por la aspiración idealista de la literatura, de las artes y del propio teatro de la época que nos ocupa:

En cuanto se quiso traer al poema dramático lo extra-natural y con él las sensaciones delicadísimas, *los temblores nuevos* de lo misterioso e incognoscible, era de prever que la inspiración de los poetas acudiría muy pronto a lo sobre-natural religioso. [...] En último resultado, sólo el arte místico satisface, plenamente y en definitiva conjunción, el doble deseo de todo idealismo: revestir con las formas más poéticas y más puras las ideas más altas y trascendentales, las que sugieren de un modo directo lo misterioso y lo infinito [1987, I: 284].

Frente a ciertas obras de temática religiosa pero con resolución más bien realista, Yxart señala los que a su juicio son verdaderos dramas místicos, manifestación de «un arte

más depurado y exquisito y de una inspiración mucho más íntima, sobria y sencilla en sus formas, que no pretende atraer al público valiéndose de la añagaza de los recuerdos piadosos convertidos en brillante espectáculo» [I: 286]. El crítico se refiere a *Tobías* (1889), *Misterio de la Natividad* (1890) o *Santa Cecilia* (1892), piezas para títeres de Mauricio Bouchor –representadas en el Petit-Théâtre des Marionnettes de la galerie Vivienne de París–, que según él son «breves y delicados poemas [...] que podrían parangonarse con la pintura prerrafaelista», pues imitan de ella «la simplicidad algo artificiosa a veces, el recogimiento piadoso, la cándida ternura infantil de algunos *misterios* de la Edad Media» [I: 286]. Asimismo, la escritura de estas piezas se pone en consonancia con el estudio erudito de tales formas dramáticas medievales y con las representaciones que grupos de teatro ambulante realizaban todavía en la Bretaña, en enclaves como el de Oberammergau (Baviera-Alemania) –donde entonces (y ahora) se representaba una *Pasión* al aire libre– y hasta en Cataluña y Baleares –como señala el propio Yxart con buen conocimiento de causa por su origen catalán–, con el motivo religioso como materia teatral²⁹⁰.

La razón de ese intento por recuperar el teatro religioso en sus formas más primitivas se debe, según el crítico, a la búsqueda de un arte sincrético y refinado en el que lo estético está por encima de lo doctrinal. En las ceremonias litúrgicas se expresa bien a las claras una ritualidad propia de otro tiempo, pero también una forma de entender el arte trascendido en una religión de la belleza. Por eso no sorprende que los

²⁹⁰ La *Pasión* de Oberammergau mereció varios artículos en *La Ilustración Española y Americana*, como la crónica del marqués de Coello [34 (15-IX-1890), pp. 163-166]. Las representaciones inspiradas en motivos religiosos o en rituales cristianos se incrementan. En España existen varias piezas de este tipo, vinculadas al drama litúrgico medieval, como el célebre Misterio de Elche. La tradición de los autos sacramentales –con el modelo de Calderón de la Barca a la cabeza– se pone de manifiesto también en las representaciones realizadas frente a las fachadas de las iglesias y catedrales. Con el simbolismo se intenta revitalizar la esencia del mensaje cristiano mediante la humanización de Cristo y con ciertas obras de contenido religioso, que centrarán el debate en el primer tercio del siglo XX: *La anunciación a María*, de Paul Claudel, y *Asesinato en la catedral*, de T. S. Eliot. Hay que indicar asimismo la importancia que para la renovación del teatro en los años treinta tiene la escritura de piezas consideradas como una suerte de nuevos «autos sacramentales», como varios ejemplos de Alberti o Miguel Hernández. Esa ritualidad del teatro religioso y alegórico está felizmente presente también en la escena contemporánea: véase el famoso montaje de la *Pasión*, dirigido por Fernando Urdiales para el repertorio de «Teatro Corsario», o algunas propuestas de la compañía teatral «Nao d'amores», dirigida por Ana Zamora, como el delicado montaje de *El misterio del Cristo de los Gascones*. En muchos enclaves de la geografía española se representan misterios vivientes de la Pasión de Cristo, que escogen –más o menos fielmente– sus escenas más representativas. Asimismo, las procesiones de Semana Santa, heredadas de la tradición medieval y privilegiadas especialmente tras el Concilio de Trento y durante el Barroco, responden igualmente a una necesidad de dramatizar y de hacer palpables las creencias del pueblo mediante una recreación artística, plena de sensualidad (o sensorialidad) –más sobria en la tradición castellana y más festiva (aunque con muchos contrastes) en la andaluza–, en la que se trasciende lo religioso –no puede obviarse que ese es su origen– en pos de una espiritualización de lo estético.

mismos aficionados a los espectáculos arrabaleros se dejen seducir por los textos o representaciones más idealistas:

Porque, claro está, que esta restauración es puro *dilettantismo*. [...] Ni la procedencia de aquellos poetas, ni el lugar y la ya indicada forma de la representación, ni el carácter de sus más fervorosos admiradores, dejan ninguna duda sobre la naturaleza exclusivamente artística de ese misticismo literario. Y lo mismo podría decirse del pictórico y escultórico, con raras excepciones. [...] En otros términos: es un refinado ejercicio de la imaginación y la sensibilidad poéticas que, impulsadas por una sed renaciente de ideal, buscan nuevas fruiciones artísticas en los dogmas y en las leyendas que han confortado a la humanidad y han creado inmortales tipos de una belleza moral insuperable. El impulso es sincero, no hay que dudarlo; el placer artístico, sinceramente sentido también, con una especie de embeleso espiritual que engañaría al más lince. Pero todo esto es independiente de las obligaciones morales, y no tiene nada que ver con la emoción piadosa del creyente, que es cosa muy distinta y tal vez... contraria. El artista es artista, y su misma aptitud para sentir y admirar toda suerte de bellezas le dispone a pasar fácilmente de unas a otras y a ver en ellas un delicioso juego de formas y apariencias. Ya es sabido que los que se enternecen con la *Natividad* de Bouchor, y la *Santa Genoveva* de Rivière, son los mismos que aplauden la canción canalla de Bruant y de Yvette Gilbert [287-288].

En estas páginas no vamos a referirnos a la profunda visión trágica (y en parte religiosa) sobre la muerte y el destino que se propugna en el primer teatro maeterlinckiano –pues esa cuestión ha merecido ya un capítulo independiente–, sino que vamos a señalar las piezas teatrales en las que se utilizan las referencias religiosas como materia dramática y artística; no interesa tanto, por consiguiente, si los autores se adscriben o no a un determinado credo religioso, puesto que lo más atractivo es la apropiación que se hace de los temas para plantear diferentes perspectivas o para ensalzar los valores estéticos con que se puede contribuir a la expresión del arte. Muchos de estos textos se publicaron en revistas y rara vez fueron representados, pero en ellos se advierte una evidente teatralidad tanto por la estructura dramática como por los elementos espectaculares –sobre todo visuales en su relación con la pintura– que cobrarían importancia en una hipotética representación. Asimismo, conviene que distingamos los dramas de temática religiosa explícita, donde se utilizan personajes bíblicos o religiosos, y aquellas piezas cuyo contenido o mensaje simbólico remite a conceptos de ascendencia cristiano-católica, de las que se derivan nuevas formas de espiritualidad o se persigue una finalidad didáctica y moralizadora.

La influencia directa de las piezas más siniestras de Maeterlinck se diluye en un volumen singular titulado *Teatrillo* (1903), publicado por los hermanos Millares Cubas, dos intelectuales de Las Palmas de Gran Canaria, fundadores de una importante

agrupación literaria –la sociedad teatral de «Los Doce»– y un teatrillo doméstico, y preocupados siempre por la difusión de las novedades artísticas en las Islas Canarias. El libro es un compendio de piezas breves donde se resumen bien las claves estéticas de un simbolismo identificado más con el idealismo cristiano que con la heterodoxa espiritualidad modernista; recoge asimismo la herencia del primer teatro de Maeterlinck en el planteamiento de varias situaciones que tienen como tema la espera de la muerte, aunque en estos casos la angustia metafísica se suaviza mediante el asidero de la fe religiosa. Los seis textos que componen el volumen son *José María*, *Espantajos*, *¡Viva la vida!*, *La del alba*, *Pascua de Resurrección* y *Pura y sin mancha*. El libro mereció el elogio de Ramón Pérez de Ayala, que publicó un artículo («El libro del mes. *Teatrillo* por Luis y Agustín Millares Cubas») en la revista *La Lectura*, fechado en 1903. En la reseña se identifica cada una de las piezas con el género poético –debido a la definición de «teatro estático» que requiere situaciones sin desarrollo dramático– y también con Maeterlinck –con quien Pérez de Ayala comparte una misma visión estética y filosófica–, puesto que los valores dramáticos de su teatro –ensueño, crepúsculo, misterio, lenguaje oculto, etc.– se ponen de manifiesto en estos ensayos dramáticos de los hermanos Millares Cubas:

Forman la obra cinco [sic] poemas teatralmente informados por ideas hondas, a las veces trascendentales, que al encarnar en seres vivos les da un cierto carácter de abstracción simbólica llena de insinuaciones vagas. Y he dicho *poemas*, porque pienso que eso son: poesía objetiva puramente sin fondo dramático –choque o conflicto de caracteres y pasiones–, e informados teatralmente, es decir, tan solo teatrales en el estricto y limitado aparato formal de la expresión dialogada. Es género literario este muy conforme con el espíritu filosófico-idealista de nuestro tiempo.

[...]

He citado a Maeterlinck porque veo en él una suerte de paternidad espiritual de los jóvenes autores cuyo es el libro de que hablo. La vaguedad ensoñadora, el fondo crepuscular, las frases cabalística y lejanas, llenas de oculto sentido; lo mismo son en uno que en los otros; pero hay en estos cierta determinación en el tiempo y espacio, palpitación caliente de realidad humana que falta no pocas veces en el poeta flamenco.

[...]

Ignoro qué filosofía sea más cierta: si la del nebuloso poeta del Norte o la de nuestros autores meridionales; solo sé que esta es más confortable [1903: 608-609].

La primera de las piezas que forman parte del volumen es *José María*. La acotación inicial del drama nos informa del aspecto sombrío de un espacio sintético y de gran plasticidad, pues la acción se desarrolla en «*la sala de agonizantes en un pequeño hospital*», con «*dos camas de hierro frente a frente: la de la derecha con las cortinillas herméticamente cerradas; vacía, sin ropas ni colchones la de la izquierda*», junto a «*un*

*pequeño altar con una cruz de gran tamaño», mientras «muy lejos se oye en una iglesia el toque de ánimas» y cruzan la escena dos monjas, «una de ellas con un farol» [3]. La obra comienza con el diálogo que entablan Sor Andrea, una monja de apenas veintiséis años que hace las veces de enfermera, y Jimeno, un practicante de cincuenta que alivia los dolores de quienes esperan recuperar la salud. Como en otras piezas de raigambre simbolista, el motivo de la espera de la muerte se convierte aquí también en el tema en torno al cual se construye la ambientación dramática. En este caso, la enferma es Marta, una joven de treinta y cuatro años, que se encuentra tras las cortinillas de una de las camas, a quien conocemos de manera indirecta y anticipada por las palabras y los silencios de ambos personajes²⁹¹. Por ellos sabemos que la chica mantiene una lucha por la vida –«¡Infeliz! Nadie sabe el trabajo que a veces cuesta morir» [4], dice Jimeno–, y que la agonizante –mitigado su dolor por los efectos de una sedación típicamente modernista: «¡Santa morfina! Merece figurar en la letanía», señala el practicante– espera la llegada de Don Lázaro, el capellán que habrá de confesar sus últimos pecados. A pesar de su retranca un tanto descreída –sobre «la sala de agonizantes», una suerte de habitación para cuidados paliativos, dice que es «algo así como la capilla para los condenados a muerte» [8-9]–, la actitud de Jimeno –también la de Sor Andrea– resulta de cierto idealismo cristiano que está presente a lo largo de toda la obra, centrado en la vivencia compartida del sufrimiento humano y en la compasión de quienes empatizan con el dolor de los otros: «Ud. convendrá conmigo en que, a pesar de todo, hay una gran diferencia entre morir así, en la cama de todo el mundo, con un número a la cabecera, y despedirse en cama propia, apretando la mano de un padre, de un marido o de un hermano» [10-11]. Este diálogo se interrumpe con la voz en apariencia delirante de Marta –«*Detrás de la cortina suenan palabras confusas, silabeo indistinto como el de un rezo: es el monólogo de la agonía*» [11]–, que alude de forma constante a José María, un supuesto hermano emigrado a América del que ni ella misma parece tener*

²⁹¹ En sus parlamentos late una profunda reflexión contrapuesta sobre el final de la vida. Para Sor Andrea, la demora en el desenlace supone un regalo para la enferma, pues el dolor supone una ofrenda de vida por voluntad divina: «Dios ha tenido lástima y lo dispuso de otro modo. Diole una agonía larga, dolorosa, cruel, como para mi deseo. (*Su voz fresca se destaca extrañamente, animándose al decir estas palabras.*) Ver venir la muerte desde lejos, mirarla de frente y conocerla...» [5]. Frente a estas palabras identificadas con una visión un tanto decadentista de la muerte –en tanto que la experiencia del dolor es motivo de gozo para quien confía ciegamente en Dios–, la opinión de Jimeno revela una perspectiva más humana y menos morbosa del sufrimiento, cuando no la insinuación sobre la posibilidad del suicidio: «Pero ¿no cree Ud., hermana, que Dios pudo haber dispuesto otra cosa? [...] ¿Por ejemplo: que la puerta de la jaula estuviese siempre abierta para poder marcharnos en siendo esa nuestra voluntad?» [6]. Más adelante, Sor Andrea vuelve a expresar las mismas ideas, con idéntica visión cristiana y resignada de la vida: «Mientras más pesada la carga, más dulce y consolador el descanso» [14].

noticias, pero cuya presencia reclama, como señala Sor Andrea: «No cesa de llamar a ese hermano y a cada momento cree verle entrar en la sala. [...] Tal vez murió. [...] Tal vez nunca ha existido y sea toda esta historia un engendro del delirio. [...] Lo curioso es la fe que tiene en que ha de venir a curarla, a salvarla...» [13-14]. Las llamadas de atención de Marta se interrumpen y poco después se anuncia la llegada de Don Lázaro, el capellán, que regresa de asistir al entierro de su madre. Otras dos monjas –Sor María Dolores y Sor Inés, figuras triste y alegre, respectivamente, personajes de paso– anticipan la aparición de Don Lázaro, un hombre a quien la pérdida materna le ha hecho cambiar su visión del mundo, pues «pasó el tiempo de los sermones, es necesario predicar con el ejemplo: es necesario arrancar la idea de la fraternidad de las hojas de los libros, de las frases huecas del discurso, de las alturas inaccesibles del ideal, romper los hilos que le retienen colgando de los cielos para que caiga a la tierra y entre en todos los corazones, en la entraña formidable y fecunda del barro humano» [21]. Esta nueva orientación de su actividad pastoral le reclama una verdadera disposición fraterna hacia sus semejantes, entre quienes Marta destaca como mejor destinataria de la obligación ética que se ha impuesto. Si se reconoce la autoridad de Dios como padre, debe reconocerse también que todos sus hijos son «hermanos»; de ahí que sea en este mensaje cristiano donde la actitud de Don Lázaro encuentra respuesta, aun cuando para Sor Andrea este «fingimiento» no sea demasiado ortodoxo por cuanto se aparta de la verdad:

SOR ANDREA.– Si viera usted con qué aplomo me aseguraba que su hermano le trae la vida; pero no la vida de ella, sino otra vida... [...] Y luego ella misma se confunde y habla de cómo el hermano fabrica la vida con olores de retamas y brisas de la montaña y flores del campo y agua de fuentes cristalinas... ¡Cosas del delirio!

(Del confuso murmullo se destacan nuevamente las dos palabras: ¡José María!)

JIMENO.– ¿Oye usted?

SOR ANDREA.– El nombre del hermano.

LÁZARO.– (Sencillamente.) Mi nombre.

SOR ANDREA.– No entiendo, padre.

LÁZARO.– Yo soy su hermano.

SOR ANDREA.– Cierto. Hace poco hablábamos de eso. Todas las que sufren aquí son sus hermanas.

LÁZARO.– Así es, pero eso no basta: ella pide un hermano en cuerpo y alma, y como ella despierte, lo tendrá.

JIMENO.– ¡Hermoso!

LÁZARO.– Yo soy José María, el pobre desterrado, el compañero de la niñez que regresa del continente lejano para dar a su hermana la suprema despedida.

SOR ANDREA.– ¡Faltar a la verdad, padre! [25-27].

Lázaro parece decidido, por tanto, a representar el papel del hermano –con quien sueña Marta y cuya presencia intuye–, que regresa para devolverle la vida con un soplo de esperanza a quien ya solo «es un rayo de luz humana que se apaga» [27]. El capellán asume ese nuevo papel y se comporta, desde el momento en que ambos personajes se quedan solos en escena, como el verdadero hermano de Marta, que aparentemente dice sentirse más sana desde que se ha producido el esperado encuentro:

No, no me compadezcas. ¿Para qué tienes lástima de mí? ¿No te ha dicho la hermana que ya estoy curada? ¿No lo ves? ¡Qué bien respiro! Aquella mano tremenda que me apretaba aquí dentro, sin compasión, ha dejado libres mis entrañas, se ha marchado, se ha desvanecido en las tinieblas, como esos otros fantasmas que rodeaban mi cama y que tanto me han hecho sufrir... Creo que me nacen alas, unas alas muy grandes, transparentes, y que un tirón podría volar de aquí a San Andrés. (*Ríe.*) ¿Te acuerdas? A la casita blanca, colgada a medio camino de la montaña, a la mitad de la cuesta, con el cielo arriba y el valle abajo. ¡El valle de San Andrés! ¡No hay en el mundo nada tan hermoso! ¿Te acuerdas? ¡Tierra de mi alma! [32-33]

Marta le recuerda experiencias compartidas –en ese último trance toda su vida pasa por delante–, como el nacimiento de José María o el día en que el niño se cayó a una acequia y estuvo a punto de morir, e incluso alude a su pasado en una mancebía, como si fuera ese momento también el de rendir cuentas por los pecados cometidos. Entre esos recuerdos quizás sea el de la muerte de la madre el que adquiere mejores tintes poéticos por el lenguaje, por las réplicas paralelísticas de sus parlamentos –convertido el diálogo en una suerte de letanía repetida por dos voces– y por la identificación de ese recuerdo con su propia experiencia, en tanto que la madre evocada ya es la misma para ambos porque Lázaro acaba de quedarse huérfano:

MARTA.– ¿Y de mamá te acuerdas? ¿La tarde aquella, cuando la vimos tendida en medio de la sala, con la cara tapada por un pañuelo y las manos amarillas sobre la negrura del traje?

LÁZARO.– ¡Oh!, sí, bien me acuerdo... Las velas ardientes en la claridad de la tarde, la casa llena de gente, una voz profunda que rezaba, rezaba y mi llanto desesperado detrás de la puerta... Llanto inconsciente, llanto de niño... ¿Qué sabía yo entonces de la soledad y de la muerte?

MARTA.– ¡Qué frías estaban las manos cuando las puse en cruz sobre su pecho!

LÁZARO.– ¡Qué frías sus mejillas cuando en ellas dejé el beso de la despedida!

MARTA.– Y luego la encerraron en una caja grande y negra.

LÁZARO.– Y se la llevaron bajando, siempre bajando, hasta el fondo del valle.

MARTA.– Allá abajo la campana doblaba, doblaba...

LÁZARO.– Y los pasos se perdieron en el silencio.

MARTA.– Ya era de noche.

LÁZARO.– Para nosotros, una noche como las demás, ni más larga, ni más corta. Para ella, la noche sin fin. (*Silencio.*) [36-37]

En la agonía se rememoran momentos felices y amargos, pero finalmente se impone una visión dulcificada y amable de la muerte que llega con la evocación de la tierra, con la necesidad de la ternura fraternal y con el comienzo de un sueño reparador y entrecortado que parece mitigar el sufrimiento, mientras las palabras delirantes de Marta solo se mezclan ya con las oraciones que comparte con Lázaro. Una muerte ritualizada, en definitiva, casi con visos de auto sacramental:

MARTA.— ¡El valle de San Andrés! ¡Tierra de mi alma! ¡José María! ¡Recoge las alas, las alas grandes y transparentes, y préndelas de nuevo a mis espaldas! ¡Ya, ya hemos llegado! ¡Qué hermosura! Esta es la casa, aquí está el umbral de la puerta. Descansemos. Siéntate a mi lado. Aún es de noche, pero el sol no ha de tardar. ¿Ves cómo empieza a sonreír allá abajo, detrás de las loma? Tengo sueño.

LÁZARO.— Ven aquí, a mis brazos, duerme aquí, sobre mi corazón, como yo tantas veces me dormí sobre el tuyo.

MARTA.— Sí, dormir..., el sueño me atrae..., me llama...

LÁZARO.— ¿Sufres, hermana?

MARTA.— ¿Yo? Nada... Más cerca, más cerca... (*Se apaga lentamente.*) Oh, si tú supieras... José María, hermano mío... [40]

[...]

MARTA.— ¡Más arriba! ¡Cuánta luz! ¡Un mar de oro!

LÁZARO.— ¡Ah! ¡Al fin es tuya, Padre Nuestro que estás en los cielos! [42]

Varios son los recursos escenográficos que se utilizan de manera simbólica en la obra. En primer lugar, la contraposición de la cama ocupada por Marta y el lecho vacío que se opone a ella expresa simbólicamente la «agonía» —en su sentido etimológico— de quien todavía se aferra a la vida y de quien, por el contrario, ha dejado ya, como anticipo de la muerte, una cama vacía. Asimismo, la importancia de lo religioso está presente en el pequeño altar adornado con una gran cruz que preside la escena y que Sor Andrea adorna con unas flores frescas que, una vez más, determinan una oposición entre la vida y la muerte. La presencia constante de lo inexorable se manifiesta también en determinados detalles ambientales, como el «toque de ánimas» del comienzo, las «tres campanadas» que suenan en el patio del hospital antes de la llegada del capellán, o los constantes silencios que marcan las acotaciones y que se producen en los diálogos a veces connotados de los personajes para dar importancia al discurso no pronunciado pero sí sentido. El ambiente sombrío se mantiene durante toda la obra, ya que el momento en que transcurre la escena coincide con la noche y la iluminación de la habitación es tenue y mortecina.

Nos encontramos, pues, ante un drama de situación o de ambiente, en el que la acción parece suspendida sin que haya demasiadas posibilidades de progresión

dramática. Y es que la tensión no depende de un conflicto dramático al uso sino de la misma espera anunciada ya desde el comienzo, que se retarda para intensificar su inminencia y para resolver el drama con no pocas dosis de idealismo cristiano consolador. La ascendencia simbolista de la pieza no solo se aprecia en su configuración dramática, en su dimensión espacio-temporal, o en la utilización de ciertos elementos escenográficos, sino que los nombres de los protagonistas también remiten a una elección consciente que no escamotea las connotaciones religiosas. Lázaro y Marta son hermanos en la tradición bíblica. Si tenemos en cuenta el relato bíblico, este Lázaro representa simbólicamente a aquel que ha «resucitado» a una nueva forma de vida porque su visión del mundo se ha transformado para tornarse más humana; se trata, por tanto, de una forma distinta de entender la profesión de la fe cristiana, en una época en la que la figura de Cristo está sufriendo una profunda rehumanización que a veces hasta parece contradecir los postulados de la Iglesia más conservadora. Aun cuando el motivo simbolista de la espera de la muerte se convierte aquí en eje argumental de la pieza, lo cierto es que la visión que del tema se construye tiene visos de melodrama, razón por la cual se rebaja también su intensidad dramática.

Espantajos es quizás la obra más interesante de todo *Teatrillo*, pues nos presenta un diálogo de dos hermanos que se encuentran en una situación de espera en borde de un camino. El destino de Augusto y Luciano se transformará repentinamente al final de la obra, aunque desde el comienzo ambos intuyen que su vida un tanto abúlica y amargada les depara una experiencia de carácter trascendental que la transformará por completo. Por el momento, merece la pena que nos detengamos en la extensa acotación inicial de la pieza, por cuanto se trata de un texto con alto contenido simbólico, cuyo lenguaje poético revela una intención de los autores de configurar las didascalias no solo como mera convención dramática –así en las piezas en las que su función es la de presentar las coordenadas espacio-temporales, señalar detalles relativos a la escenografía o pautar la interpretación de los personajes, entre otras cosas–, sino como discurso primario y significativo, cuya estructura debe corresponderse con toda la unidad lingüística y simbólica del texto, preñado de referencias sensoriales para su lectura pero también para su hipotética puesta en escena:

A la salida del pueblo, hay una encrucijada en pleno bosque de encinas gigantescas. Atraviésala un ancho sendero, sombrío y rumoroso, cubierto de hojas secas que arremolina el viento y crujen bajo los pies del viajero. Por allí se llega al

pueblecillo perdido en la montaña; por allí van también los que de él salen, hasta los muertos que duermen en el cementerio.

En la hora de la tarde, ya próxima la noche, los últimos rayos del sol de otoño penetran oblicuamente en el paisaje, dorando las hojas secas, sacando reflejos bronceados de los troncos, destacando las sombras que anidan en los rincones, en los huecos de las raíces retorcidas, en las grietas de los peñascos. Un tronco nudoso, tumbado en el centro de la encrucijada, sirve desde ha mucho tiempo para reposar de la fatiga del camino. Allí se sientan un momento los que se van y los que llegan para dar la despedida o saludar al montón de casas blancas con tejado rojo que se agrupan en la cañada, en torno al campanario. De vez en cuando suena, ya próximo, ya lejano, el cencerreo discordante de un rebaño que pasta en el bosque.

De pronto, cruje la hojarasca del sendero bajo los pies de los dos hermanos que vienen del caserío. Avanzan lentamente, apoyados en bastones, con sus trajes negros de gente acomodada, algo anticuados, y cierto aspecto eclesiástico en la persona y en los rostros benévolos, pulcramente rasurados. Vienen, como de costumbre, cogidos del brazo, guiando Augusto a Luciano, que siente morir poco a poco la sensibilidad de sus ojos, sin confesarlo. Así llegan hasta el tronco y allí en pie, vueltos hacia el pueblo, se detienen contemplándolo. Las esquilas del rebaño ponen su nota destemplada en el silencio del paisaje, acentuando la impresión de soledad y agreste melancolía [45-46].

Los dos hermanos se detienen a contemplar el pueblo desde una encrucijada del camino, en un tronco seco que descansa a los pies de dos gigantescas encinas. La conversación se entreteje sin demasiado entusiasmo y se centra inicialmente en la descripción plástica y poética de un paisaje, que no es sino el fiel reflejo de su indolencia ensimismada y de la monotonía en que transcurre la vida cotidiana de la aldea:

AUGUSTO.— ¡Hermoso! ¡Muy hermoso! ¡Más hermoso que nunca!

LUCIANO.— La vista del caserío desde este sitio es admirable.

AUGUSTO.— Sobre todo en esta hora de la tarde y en el otoño. *(Ambos hablan sin entusiasmo: las voces son opacas. Después enmudecen largo tiempo.)* ¡Cómo resaltan las casas y los colores después de las primeras lluvias! Mira cómo hiere el sol poniente en las hojas secas de los castaños. De oro parecen. En cambio, abajo, en la cañada, las otras blancas de los álamos parecen de plata. *(Vuelve a callar.)* Ahora atraviesa la plaza el señor cura, camino de la iglesia. Muy pronto, la nota grave del Ángelus vibrará en lo alto de la torre y se dilatará por todo el ámbito del valle hasta morir en las cumbres. *(Otro silencio.)* [...] ¿Y el humo? ¿Ves el humo brotando de la chimenea y deshaciéndose perezosamente en el aire? Parece una mancha de tinta que se extiende sobre un papel húmedo. *(Nuevo silencio.)* [46-47].

El silencio interrumpe el discurrir de sus palabras y parece anticipar detalles ocultos, pero levemente sugeridos, de una trama cuyo desenlace revelará una situación más trascendente que todavía no se concreta:

AUGUSTO.— ¡Qué soberano silencio! Ni una hoja se mueve en el bosque y solo se oyen las esquilas del rebaño. Ya vuelven los trabajadores al pueblo.

LUCIANO.— Son los mismos de siempre. No faltará ninguno.

AUGUSTO.— Puede que falte el chico de la Salomé. Oí que tenía fríos y calenturas.

LUCIANO.— Es posible. Es de los pocos que trabajan en la carretera.

AUGUSTO.— ¡Maldita carretera! Ese es uno de los males que ha de traernos. Ni que no hubiera bastante para nuestras necesidades con este camino. Por aquí salen todos los que se van y entran todos los que llegan.

LUCIANO.— Hasta los muertos. Por aquí saldremos todos en dirección al camposanto.

AUGUSTO.— Hace tiempo que nadie en el pueblo se decide a hacer ese viaje [49-50].

Tales palabras, pronunciadas intuitivamente, revelan el sentido trágico de una pieza que premonitoriamente plantea ya la intervención de la fatalidad. La construcción de una carretera —símbolo del progreso que ha de romper con el atavismo del pueblo— puede convertirse en peligro potencial para sus trabajadores por la necesidad de barrenar con pólvora el basalto que dificulta el desarrollo de las obras; eso es lo que se confirma precisamente cuando muere uno de los obreros —«¡Yo no sé cómo hay quien trabaje en esa obra maldita!» [54], señala Augusto—, un personaje que retomaremos al final de la obra por la importancia indirecta que adquieren las consecuencias de su muerte.

En sus parlamentos los hermanos reflexionan sobre su ascendencia acomodada y sobre una menguada labor de caridad en el pueblo que no goza del reconocimiento público; sus palabras transparentan también cierta insatisfacción por las renunciaciones vitales que han asumido y por el punto de no retorno en el que se encuentran. La relación fraternal revela igualmente una situación de desigualdad, pues ambos escaparon de una vida anodina —también como forma de superar una situación de orfandad sobre la que no se dan más detalles— para lanzarse juntos a cumplir sus sueños en la ciudad, pero esas aspiraciones se vieron truncadas porque Luciano enfermó y Augusto tuvo que resignarse generosamente a volver al pueblo para cuidar de su hermano, ahora casi ciego. Pasados los años, Luciano se siente responsable de ese estancamiento y decide hablar a Augusto con sinceridad para agradecerle que se resignara y para reconocerle cierto egoísmo en el deseo de que no lo abandonara:

LUCIANO.— [...] Todavía siento orgullo cuando ante mis ojos enfermos surge la visión de aquellos dos huérfanos que en un mal cuartucho, a la luz de un quinqué, devoraban los libros. Ambos luchamos y yo caí, caí rendido con apariencias de cadáver. Aquello no tenía remedio, decían los médicos, era necesario huir de la ciudad y de la lucha, aislarse en el campo, en el viejo caserón, renunciar a toda esperanza.

AUGUSTO.— Así fue. ¿Cómo lo supiste?

LUCIANO.— Como sé otras cosas que no he visto ni oído: adivinándolas. Como tú adivinaste entonces que me moriría de desconsuelo, de dolor y de envidia si me abandonabas para continuar tu lucha con la gloria. Fue un momento supremo, decisivo, en el cual venciste, del cual no perdí detalle. Al fin con serenidad divina, de esa que solo alcanzan los que creen y los que aman, te resignaste.

AUGUSTO.— (*Pensativo, escarbando el suelo con su bastón.*) ¡Bah! ¡Resignación!
¿Sabes tú si eso que yo sacrifiqué valía la pena de conservarlo?
LUCIANO.— ¡Oh, sí! Valía. Fue un sacrificio horrible. Mataste por tu propia mano la ilusión [58-59].

Como contrapunto patético e incluso grotesco, un grupo de chiquillos se detiene junto a ellos para insultarles al grito de «¡Espantajos!» [61] y ellos reconocen en el desprecio la realidad de lo que representan para los demás:

LUCIANO.— [...] ¿Para qué finges conmigo? ¿Por qué te empeñas en ocultarme la verdad? Si tú, como yo, sientes que ellos tienen razón, que somos verdaderos espanta-pájaros, dos maniqués de feroz apariencia enclavados en mitad del campo para inspirar terror a las avecillas que abaten su vuelo sobre las codiciadas espigas del trigo.
AUGUSTO.— ¡Espanta-pájaros! ¡Espanta-pájaros!
LUCIANO.— Si lo sabes. ¡Si es una gran tristeza! ¡Es una gran tristeza! Nuestra vida ha sido una tremenda equivocación [62].

El motor que origina el escaso conflicto dramático de la pieza es de nuevo el motivo de la espera. Se trata de una esperanza de momento frustrada, pero cuya consecución necesitan para dar un sentido práctico a su vida, especialmente ahora que Luciano ha reconocido la enorme generosidad de Augusto y ha declarado su responsabilidad en el estancamiento de ambos. La sensación de haber perdido la oportunidad de experimentar una vida más activa vuelve más adelante a plantearse como ejemplo de un destino frustrado para ambos, aunque ese desengaño les ha incapacitado para seguir luchando por sus ideales y les ha sumido en una inmovilidad contemplativa que ya solo les permite mantenerse a la espera:

AUGUSTO.— [...] ¿Sabes tú si aquello merece la pena de llorarlo como un bien perdido?
¿Era siquiera bueno?
LUCIANO.— Era deseable. Era lo desconocido.
AUGUSTO.— Lo desconocido: una puerta cerrada.
LUCIANO.— No. Una ventana abierta de par en par.
AUGUSTO.— Una ventana desde donde se divisa el sendero angosto y recto, que se pierde en el horizonte; yo en ella, tú ciego a mi lado y preguntando: «Hermano, ¿ves algo?». Y yo respondiendo eternamente: «Nada, nada: el polvo que polvorea y la hierba que verdea».
LUCIANO.— Cierto, pero ¿qué otra cosa hacemos aquí, en esta encrucijada, todas las tardes, a la orilla del sendero por donde han de pasar, pues no hay otro, todos los que llegan de allá..., de horizonte..., del mundo?
AUGUSTO.— ¿Tú también, hermano? ¿Tú también esperas?
(*Los dos viejos se han aproximado, se tocan, casi se abrazan sobre el tronco muerto.*)
LUCIANO.— Sí, yo también presto oído a los pasos de los que llegan por el sendero. Como tú, conservo la esperanza de que al fin lo desconocido vendrá [65-66].

En este caso, el motivo de la espera no está relacionado con la muerte como hemos visto en otros casos, sino con el encuentro con algo indefinido que no tiene nombre y que se alude de manera constante; unas veces se refieren a un personaje masculino que está por llegar –«él»– y otras lo denominan simplemente «*lo otro*». La inminencia de un posible encuentro con lo desconocido les provoca desengaños porque sus expectativas se frustran cada vez que comprueban que se trata de una percepción equivocada. Además, en su idea frustrada de aquello que esperan se utilizan recursos típicamente simbolistas –sobre todo alusiones al rumor del viento o de las hojas secas–, que en su capacidad para sugerir sensaciones o estados de ánimo hacen aumentar la tensión dramática:

LUCIANO.– [...] ¡Cuántas veces, en el temblor de tu voz, en un estremecimiento de tu brazo que se enlazaba con el mío, en la crispación involuntaria de tu mano que guiaba la mía, he conocido el sobresalto de tu espíritu causado por un murmullo lejano, rumor de hojas secas holladas por invisible caminante, o arremolinadas por el viento del sendero...!

AUGUSTO.– Verdad es. Y entonces detenía el paso y callaba en medio de un relato, pensando: «¿Será él que se acerca, que llega al fin...?» Verdad es.

LUCIANO.– Yo te comprendía, de pronto asaltado por la esperanza, dejando sin acabar un gesto o una frase, inmóvil y mudo, tendiendo el oído a los rumores del bosque, con los ojos clavados en el punto en que la senda desaparece bajo la bóveda sombría y rumorosa. «¡Se acerca, ya llega, ahí está!», pensabas.

AUGUSTO.– Y después el desengaño. El rumor se disipaba a lo lejos..., una ráfaga repentina azotaba nuestros cuerpos, cubriéndonos de hojas secas..., u otros llegaban, otros aparecían..., pero él no [66-67].

Esa sensación de desesperación es la que se insinúa tras su encuentro con dos jóvenes enamorados y con una vieja bruja, la Sabina, que huyen de ellos como si los consideraran dos apestados en los que nadie repara. Su percepción de lo que parece inminente se desarrolla con diálogos propios de una angustia existencial muy característica del simbolismo, en la que la tensión dramática frente a lo desconocido provoca ansiedad en los personajes y en los lectores-espectadores; así ocurre cuando intuyen que alguien se acerca, aunque la fuerza expresiva del posible encuentro se ve frustrada tras advertir que se trata de una pareja feliz que prosigue su camino:

LUCIANO.– [...] ¿Lo ves? Aún esperas. ¿Para qué? ¿Para qué? Si no será el que esperas... Si será otro... Y luego llegará el desengaño, como tantas otras veces..., las hojas secas que hieren tu rostro, el polvo que te ciega, los indiferentes, los otros que pasan sin mirarnos...

AUGUSTO.– ¡Oh, déjame esperar, hermano!

LUCIANO.– Es inútil...

AUGUSTO.– ¡Oh, si esta noche no llega, nunca llegará!

LUCIANO.– Esperaremos juntos...

AUGUSTO.— Ya siento el rumor de sus pasos.
 LUCIANO.— Ya está cerca.
 AUGUSTO.— Un rumor leve... El que llega apenas roza la hojarasca.
 LUCIANO.— Parece que tiene alas..., que vuela...
 AUGUSTO.— Veo, veo... (*Voz baja.*) Una sombra..., dos..., pero tan juntas que una sola parecen.
 LUCIANO.— Les oigo murmurar suavemente, como si se besasen al volar.
 AUGUSTO.— Aquí están.
 [...]
 LUCIANO.— No es él.
 [...]
 Augusto.— ¡Qué gran tristeza! ¡Espanta-pájaros!
 (*Los dos se sientan de nuevo en el tronco muerto.*)
 (*Después [...] un largo silencio. Las campanillas del rebaño se alejan. La sombra cunde. Ráfagas de viento arremolinan las hojas secas.*) [68-70].

Ambos parecen instalados en un pesimismo cada vez más profundo, que incluso a Luciano parece que le hace desistir de su esperanza —«¿Quién sabe? Tal vez pasó por aquí hace mucho tiempo, tal vez esta tarde... ¿Cuánto tiempo hace que esperamos? Toda nuestra existencia se ha pasado esperando» [77]—, pero el hermano menor se resiste a renunciar a la ilusión:

AUGUSTO.— (*Casi sollozando.*) No..., te equivocas..., te equivocas... No puedo... ni quiero tampoco matar la esperanza. *Eso* está allí, escondido en el bosque, de él ha de llegar en cualquier momento..., quizás cuando no lo esperemos..., brotará de la sombra para decirnos: «Soy el fin de tu existencia..., lo que esperabas uno y otro día, que llega a besarte en la frente y a llevarte, desde la oscura orilla, en plena corriente luminosa del amor y de la vida. Allí se esconde y tú como yo lo sabes y lo esperas...»
 LUCIANO.— Esperemos juntos..., juntos siempre..., hasta la muerte... [79]

No obstante, en medio de una profunda oscuridad y de un inmenso silencio que tensan el lirismo del lenguaje²⁹² se produce el cambio, que viene dado por un hecho luctuoso —mencionado con anterioridad— sobre un trabajador al que le ha estallado un

²⁹² Puede ilustrar esta condensación expresiva —que parece ya la única respuesta verbal ante el incremento de la desesperación— el siguiente diálogo repleto de imágenes poéticas:

LUCIANO.— [...] ¿Nada descubres?
 AUGUSTO.— Nada. La sombra es inmensa. Parece que brota de los rincones y arrastrándose sutilmente trepa por las ramas colgando de ellas gigantescas telas de araña.
 LUCIANO.— El silencio también es inmenso. En él se destaca la vibración inquieta de las hojas que nunca tienen punto de reposo. Diríase que el bosque está habitado por infinito número de mariposas que aletean suavemente, sin cambiar de sitio, tal vez aprisionadas por esas telas de araña que la noche cuelga de los troncos.
 AUGUSTO.— Y, sin embargo, en el seno profundo de la sombra algo vive, algo se mueve, algo avanza, abriéndose camino a través de las ramas entrelazadas, pisoteando la hojarasca.
 LUCIANO.— Yo también lo siento llegar. Es una ráfaga de brisa que viene desde muy lejos..., del mar, tal vez..., creciendo como una ola. Pasa a través del bosque, estremeciendo su clave rumorosa, haciendo crujir las ramas, arremolinando las hojas secas..., lo único que nos regala, que lanza a nuestros rostros contraídos por la horrible ansiedad de la espera. ¡Las hojas secas! ¡Las hojas secas! Aquí están [80-81].

barreno durante la construcción de la nueva carretera del pueblo. Su muerte ha determinado la viudedad de una joven y la orfandad de tres niños pequeños. El grito de socorro de la mujer llama la atención de los hermanos, que se encuentran –«*mudos ahora de asombro y pavor*» [86]– con ellos en el bosque, a donde han acudido movidos por la fuerza de una llamada –identificada con el fallecido– ante la que no pueden sustraerse:

LA MUJER.– [...] ¿Por qué vinimos...? No lo sé... Ahora sí; salimos del bosque porque escuchamos voces que nos llamaban..., que decían: «¡Ven, hermano, por aquí..., por aquí!». Aquí estamos... Estos son mis hijos... Lucía, la morena, Rosilla, la rubia..., tienen sueño..., y este es el último, Pablo..., se llama como su padre, el otro Pablo..., el que trabajaba en la carretera..., ¡el que voló por los aires con la piedra rota! [87]

En efecto, la mujer pretende entregar los niños a los ancianos porque su dolor por la pérdida del marido es tan grande que solo puede ya entregarse a la muerte –siente que tiene ganas de «dormir», tal vez soñar, a la manera de Hamlet–, no sin antes haber dejado en buenas manos a sus hijos, consciente de que se trata de un acto de generosidad para quienes han estado esperando ese momento: «LA MUJER.– No sé..., no sé... Sobre todo, desde que él murió, todo mi anhelo es dormir, dormir, dormir. ¡Tengo sueño! Ya se durmieron las niñas... ¿Ustedes me esperaban? LUCIANO.– Te esperábamos. AUGUSTO.– ¡Hace tanto tiempo!» [88]. La obra se resuelve con un giro inesperado, que, en cierto modo, rompe ligeramente el tono asfixiante al que poco a poco nos ha ido conduciendo este eterno diálogo existencial, pero se completa así el sentido cristiano de la búsqueda iniciada por los dos hermanos, que, tras la muerte de la madre, se enfrentan a esa ansiada nueva vida ya transformada por completo.

Existe una evidente filiación de esta obra con *Los ciegos*, de Maeterlinck²⁹³, e incluso *avant la lettre* con *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, pues la situación

²⁹³ Inmediatamente antes del encuentro con la viuda, la oscuridad de la escena propicia el diálogo que más clara relación tiene con la obra maeterlinckiana:

LUCIANO.– ¿Dónde estás, hermano?

AUGUSTO.– ¡Por aquí, por aquí!

LUCIANO.– ¡Hermano, ven a mí! ¡Estoy solo!

AUGUSTO.– ¡Estamos solos! ¡Ven!

LUCIANO.– ¿A quién llamas?

AUGUSTO.– ¡Al hermano!

LUCIANO.– Aquí estoy.

AUGUSTO.– ¡No! ¡Al otro! ¡Al otro! ¡Por aquí! ¡Ven!

(Luciano le encuentra al fin y se abrazan en la sombra.)

LUCIANO.– ¡Calla! ¡Calla...! Por aquí... Yo nada distingo..., pero allí, fuera del sendero, entre los árboles..., ¿no ves...? ¡Mira! ¿Para qué te sirven los ojos...? ¡No! Allí no..., aquí...

(Una voz suena en la linde del bosque: «¡Socorro!».)

planteada conduce a la frustración absurda y a un callejón sin salida de carácter metafísico que solo atrae a los fantasmas del pasado y que pone en evidencia ilusiones perdidas o deseos insatisfechos. La espera de los hermanos que protagonizan *Espantajos* es la de quienes necesitan encontrar algo que dé verdadero sentido a la vida, pero su búsqueda existencial no es activa, sino contemplativa, puesto que ambos se muestran indolentes ante la posibilidad de cambiar su destino. Se recurre en la obra a varios tópicos modernistas compartidos con otros autores, a saber: la falta de voluntad o ataraxia; la vida como peregrinaje, aunque en ese caso ese viaje se interrumpe en una encrucijada de caminos como punto de llegada de una existencia más azarosa en el pasado pero condenada ya a la inmovilidad; la confrontación entre una vida activa y una vida contemplativa, aquí motivada por la enfermedad de uno de los hermanos que ha determinado la inacción de ambos; la ceguera como vía de conocimiento y percepción extrasensorial, etc. La expectativa se resuelve gracias a una oportunidad de ayudar a quien lo necesita en una situación límite –de nuevo es el ideal cristiano el que se utiliza como resorte filosófico– para dotar así de un sentido trascendente a la vida.

¡Viva la vida!, por su parte, se desarrolla durante la noche «*que reina afuera sin un rumor, sin una estrella, en el valle cercado de montañas desde cuyas cumbres se divisa, muy lejana, la raya azul del Atlántico*» [97], en el transcurso de un velatorio, mientras los familiares de Doña Rita preparan el inventario de las pertenencias y las joyas de la fallecida. Entre sus papeles descubren varias cartas donde se pueden constatar antiguos amores de la difunta y flores secas que fueron recuerdo de una tarde de primavera en la época romántica. Esa intromisión en la intimidad de la difunta suscita, cuando ya todos duermen, una interesante reflexión de una pareja de enamorados –Pilar y Miguel, dos jóvenes de 24 y 30 años, respectivamente– que no consiguen conciliar el sueño y se hacen preguntas sobre el paso del tiempo y sobre la muerte inevitable:

MIGUEL.– No, no puedo dormir. ¡Si supieras cuánto he sufrido esta noche! ¡Esa pobre mujer! ¡Cómo hemos profanado la intimidad de su vida, registrando con curiosidad indiferente y burlona los secretos de su alma, las cartas del hombre amado, las flores que besaron sus labios, los recuerdos luminosos afanosamente templados en horas de soledad y de melancolía!

PILAR.– ¡Y ella y él fueron jóvenes como nosotros, fuertes, animosos, como viajeros que al comenzar la jornada nada saben de las asperezas del camino, de las cuentas fatigosas, de las quemaduras del sol!

MIGUEL.— Alguien quizás, cuando nosotros muramos, entrará también como dueño en el hogar en que ardieron nuestros amores y arrojará las cenizas por la ventana. [...]

Los dos estamos tristes. Es la noche que nos rodea, la muerta que aquí yace, el sueño inmenso de la tierra hundida en las tinieblas. Al salir el sol volverá a nosotros la alegría y el ansia de vivir.

PILAR.— ¡Cuánto tarda en amanecer!

MIGUEL.— ¡Qué silencio! Solo se oye el chisporroteo ligero de los cirios.

PILAR.— Y la llamada de la brisa en los cristales del balcón.

MIGUEL.— Duerme, querida.

PILAR.— No puedo dormir. Tengo miedo..., miedo a la noche, a la muerte que encontraremos fatalmente en nuestro camino, cerca..., o lejos..., no se sabe dónde.

(*Largo silencio.*) [114-115]

Aunque de nuevo se trata de una pieza que utiliza el tema de la muerte como motivo recurrente, el desenlace de la escena nos transmite una visión esperanzada de la vida. Es verdad que los jóvenes dialogan sobre el miedo ante la muerte representada por la mujer que yace en la alcoba, pero esa preocupación motivada por las circunstancias contrasta con la juventud de los protagonistas y especialmente con la llegada del alba, que en este caso se identifica no solo con la vida sino con la llegada de un batallón de soldados, entre los que llega Julián, hijo de Don Sixto y novio de Soledad, que no intuyen la sorpresa porque se les ha hecho creer que llegará más tarde. Con la llegada del amanecer —«*Las campanadas lentas y suaves del alba llegan una tras otra, penetran por el hueco del balcón y se alejan poco a poco, hasta morir en el fondo del valle*» [116]—, la esperanza y la alegría comienzan a instalarse en una casa todavía teñida por el luto, pues Pilar dice haber escuchado entre la brisa las cornetas de los soldados: «¡Ahora sí! No, no me engaño. ¿Oyes? Pero ¡cuán leve, cuán distante aún...! Como el estremecimiento de las alas de un insecto de metal» [117]. La habitación se ilumina lentamente con la salida del sol, que de nuevo se convierte en motivo para un diálogo entre los jóvenes sobre la belleza y la plasticidad del paisaje: «PILAR.— La claridad aumenta. ¿La ves dilatarse poco a poco, abrirse en el cielo como un abanico de oro? MIGUEL.— Detrás de la montaña el sol sube poco a poco, majestuosamente. Cuando asome por allí, por el borde de la cumbre, todo el valle quedará inundado de oro» [118]. Con la llegada del batallón de soldados —que interpreta el himno «¡Viva la vida!» de Maetzen que da título a la obra—, todos se asoman al balcón con una ilusión creciente al darse cuenta de que Julián está entre los soldados —«¡Es el canto soberbio, magnífico, triunfal, el himno a la fuerza, a la alegría, a la luz!» [122], exclama Soledad—, mientras la difunta queda dentro de la casa como símbolo del triunfo de la vida sobre la muerte: «*El sol traspasa la cumbre de la montaña. Un mar de oro se precipita en la alcoba.*

Entre los cuatro cirios, cuya llama se dobla y oscila al rudo soplo del viento, la muerta se queda sola» [123].

La del alba es el monólogo de un náufrago, escrito para que fuera interpretado por el actor José Rivero –«pensionado del Ayuntamiento de Las Palmas» [126]– en el teatro Tirso de Molina de la capital grancanaria. La acotación inicial describe el espacio en que se ambienta un texto que adquiere las características de un largo poema en prosa:

Una playa desierta, poco antes de la primera luz del alba. Grandes árboles de obscuro ramaje ocupan el primer término y en el fondo, entre los escollos, medio enterrados en la arena, distínguense confusamente los restos de un naufragio: maderos, piezas de hierro retorcidas y el vago contorno de algunos cadáveres, todo a la luz indecisa y temblorosa de las estrellas.

De entre los despojos, viniendo de la ribera, surge un hombre lívido, barba y cabellos mojados por la ola, vestidos desgarrados, que avanza lentamente hacia los árboles casi arrastrándose. Es el único que sobrevivió a la catástrofe. Jadea al hablar con acento fatigado [127].

En este caso la visión optimista común a todos los textos está representada por el superviviente de un naufragio, que se ha salvado de perecer ahogado en el mar y que comienza por ello una nueva vida. En medio de un trance tan dramático, el náufrago reflexiona sobre su vida y regresa a la infancia para conversar con su madre real y simbólica, puesto que se trata también de la madre tierra –en este caso representada por las islas Canarias–, el destino al que debería haber arribado el barco naufragado:

¡Hacía tanto tiempo que navegábamos con el ansia de saludar la tierra prometida, de respirar el hálito vivificante de los campos, de dormir a la sombra protectora de las torres! ¡Era un anhelo inmenso de hojas verdes, de olientes flores, de ocultos senderos rumorosos, de agua luminosa y fresca!

[...]

¡Eras tú, madre, patria, tierra, días de la infancia, sueños de la juventud, gloria del pasado, herencia de nuestros mayores, todo lo que nos dieron y todo lo que derrochamos locamente, surgiendo con aquella nubecilla azulada del seno del mar en la lejanía luminosa del horizonte! [132-133]

La búsqueda de la tierra prometida y las esperanzas de llegar a buen puerto se abortan porque un fuerte golpe rompe la nave, «en medo de la majestad indiferente del mar y de los cielos, rodeado de la radiante apoteosis de aquel crepúsculo triunfal» [135]. La catástrofe desarrolla una extraordinaria capacidad de lucha por la vida, que en su caso dio sus frutos, aunque el hecho de ser el único superviviente le aboque a la más absoluta soledad. El náufrago no sabe qué hacer y se pregunta si debe recuperar el

tesoro perdido en el barco para procurarse una vida próspera o dejarse morir para saldar cuentas con el destino caprichoso que le ha salvado:

Siento que voy a volverme loco..., el silencio, la noche, la soledad, el frío, la muerte, todos los horrores de la realidad y del ensueño me circundan y me estrechan. Soy un cobarde, soy un vencido. Inútilmente me salvaste, tierra. ¿Qué hacer? [...] ¿Volver a la lucha, al trabajo, acumular otra fortuna con el esfuerzo de mis brazos? No puede ser. Me siento viejo, rendido, miserable, me abruma el cansancio infinito de vivir. ¡Cúmplase la maldición que pesa sobre mi raza! Nada soy ya y a la nada debo volver. [...] ¡Morir, sí, he resuelto morir! La eterna inmovilidad, el reposo sin ensueños me atrae y me fascina [135-137].

Ante la disyuntiva de rendirse o enfrentarse a una nueva realidad –una vez más el planteamiento de la vida en su doble dimensión activa o contemplativa–, el naufragó comienza a rebuscar entre los objetos esparcidos sobre la playa y cree haber encontrado un hacha con el que piensa darse muerte, aunque en realidad se trata de una azadón. El simbolismo de ambos objetos –identificados con la muerte y con el trabajo, respectivamente– determina que sus impulsos suicidas se transformen, como ocurre en otros casos en virtud de la intencionalidad cristiana de los textos –que en este caso tiene incluso connotaciones sociales–, en actitud positiva que impulsa posibilidades de progreso:

¿Qué es esto...? ¿Quién eres...? ¡No es un hacha, no es un hacha...! ¡No eres el arma de sangre y muerte dispensadora del reposo, precursora de la eterna noche! [...] ¿Qué es esto? ¿Quién te puso en mi camino, símbolo de la lucha, mano de hierro con el hombre acaricia la tierra, a la eterna y fecunda madre para engendrar en ella el pan de las generaciones? ¡Buscar el hacha y encontrar la azada, buscar la muerte y hallar la vida! [140]

El final del monólogo desesperado se convierte, por tanto, en visión esperanzada que impulsa a iniciar una nueva vida para que, una vez más, la muerte sea vencida: «¡Adiós, sombras de la noche, abismo de muerte, tristes viajeros caídos en mitad del camino! El sol brilla, el día comienza, el camino se abre ancho, inmenso, luminoso y pierde allá abajo, en el seno de la tierra, de la eterna madre dispuesta a la fecundación de nueva vida! / ¡Ven conmigo, siempre conmigo a la luz, a la redención, al trabajo!» [141-142].

Pascua de Resurrección es la obra que más relación establece con el sentido cristiano del libro, pues la relación entre los protagonistas –La Madre y El Leproso, su hijo enfermo y cercano ya a la muerte– representa simbólicamente la que mantienen la

Virgen María y Cristo, como si se tratara de una reproducción de ese diálogo mudo entre ambos camino del Calvario. La llegada de la Pascua de Resurrección –la fecha más importante del calendario cristiano– se entiende así como una posibilidad de liberación para el enfermo que puede redimirse con ese nuevo amanecer, anunciado previamente por una «Mensajera de la luz» que finalmente se lo lleva hacia una nueva dimensión que corresponde a la felicidad de la vida eterna.

La acotación inicial describe, como en otros casos, un espacio escénico con un alto contenido simbólico: «*En aquellos tiempos y en las afueras de la Gran Ciudad existía un convento en ruinas donde la piedad cristiana confinaba a los leprosos. Era un lugar triste y desolado, por donde los caminantes evitaban pasar*» [145]. Junto a sus muros, destaca la presencia sobrecogedora de una gran cruz con los brazos abiertos, que remite a la protección divina hacia los proscritos. Se trata, como vemos, de un convento en estado de ruina –situado lejos de la ciudad por razones de salubridad–, en cuya ermita principal vive enclaustrado un leproso, un personaje marginado por la sociedad que ni siquiera puede tener contacto directo con su madre –«*arrebuja en negra túnica*» [145]–, con la que se comunica a través de la claraboya enrejada de su habitáculo y a quien no puede ver directamente porque del enfermo «*sólo se ven sus manos, crispadas en las rejas*» [145]. Ambos dialogan durante la noche sobre la espera del alba, momento en el que, con motivo de la Pascua, el enfermo recibirá un pequeño indulto para poder salir a pasear por los alrededores del convento, aunque deba volver de nuevo cuando acabe el día. «Déjame pensar que nunca tendrá fin, que la luz se agarrará a la tierra, resistiendo al empuje de la sombra. ¡Déjame creer en el triunfo de la luz!» [148], reclama el hijo, con la sensación de que una luz aún más cegadora que la del sol acabe con su sufrimiento: «Es extraño, pero me parece que la luz de esta alborada no es la luz de otros días..., es otra luz, una luz nueva, que nunca brilló y que no ha de extinguirse. [...] Mira: la luz que esperamos llega de muy lejos, ha emprendido un viaje muy largo, para alumbrar hoy este rincón de la tierra. La luz viene a visitarme, es para mí solo... Yo así lo he soñado y así lo creo» [148-149].

La inquietud por la espera del amanecer que se retrasa hace aumentar la tensión dramática, pero al mismo tiempo niega la acción para crear una situación motivada por el estado de ánimo de ambos. En sus diálogos descubrimos que la madre lo ha dejado todo para cuidar de su hijo, a pesar del rechazo de los demás –«Tú sola me seguiste cuando los otros me segregaron... [...] Porque tú eres la bondad infinita e inagotable» [153]– y que el enfermo dispone de una carraca para comunicarse, como si el ruido

bronco de tal instrumento de percusión –identificado este (u otros, como el tambor o el bombo) en muchas latitudes (así en el Bajo Aragón) con la Pasión de Cristo– fuera el mejor símbolo de expresión de su dolor físico y espiritual: «¡Ardía en deseos de romper el silencio de la noche, de elevar mi voz, invocando a la aurora perezosa de este día! ¡Llora, grita, amenaza, voz enronquecida de mi garganta! ¡Llama a la luz!» [155]. La necesidad de contacto físico propicia el ascenso de la madre –«*agarrándose a los brazos del madero [de la cruz]*» [155]– hasta la reja de la celda del hijo para besarle las manos –«*En la sombra, colgada de la Cruz, parece un pájaro negro y enorme, con las alas extendidas*» [155]–, aunque se trate de un gesto peligroso por las posibilidades de contagio de la enfermedad; mientras tanto, «*las carracas de las leproserías cantan en la sombra*» [157], como si el beso fuera un acto de rebeldía sancionado por el concurso general de todos los enfermos representados por quien protagoniza la pieza.

Aunque la luz del amanecer todavía no llega, a lo lejos se vislumbra ya el anuncio de la «Mensajera de la luz», confundida con los rayos de la luna. Se trata de una presencia salvífica que se antoja irreal y fantástica, pero que anticipa –en su recreación plástica– un mensaje de esperanza para el condenado al sufrimiento:

La luna ha disipado la niebla e ilumina a trechos el paisaje. Desde muy lejos se descubre una mujer envuelta en una túnica blanca, que se dirige a la celda lentamente, inclinándose al suelo como si arrancase flores al pasar. Adonde quiera que va la acompañan los rayos de la luna, parece como si los aprisionase, según la siguen ceñidos a su cuerpo... Así, entre el resplandor pálido de su luz y el ondular de sus vestiduras, permanece vaga e indecisa, como una visión ideal. Sólo resalta fuertemente la cabellera negra, abundosa, cayendo sobre sus hombros, tendida a la espalda, formando un cuadro vigoroso el rostro pálido, sereno y grave [161-162].

No obstante, el pesimismo del hijo se incrementa, porque su destino es inexorable; de ahí que se acentúe esa misma sensación de angustia que ya hemos visto en otras piezas y que conecta el discurso con los recursos dramáticos propios del teatro simbolista, tales como las preguntas cuyas respuestas en nada aclaran aquello por lo que se ha interpelado, los puntos suspensivos que suspenden el ritmo del diálogo para intensificar la falta de progresión dramática, o las exclamaciones que aportan solemnidad a unas palabras pronunciadas casi con un sentido profético:

EL LEPROSO.– ¿Qué hora es?
 LA MADRE.– Debe [de] ser muy tarde.
 EL LEPROSO.– ¿Tarde?
 LA MADRE.– No..., muy temprano.
 EL LEPROSO.– ¿No estás segura?

LA MADRE.— Yo lo creo..., pero ¿quién sabe? Tal vez nos hemos equivocado..., tal vez el término del camino esté más lejos de lo que pensamos.
 EL LEPROSO.— ¡Perdidos! ¡Perdidos!
 LA MADRE.— Sí..., estoy perdida en la sombra..., no sé..., no sé...
 EL LEPROSO.— ¡Oh! Yo quiero saberlo... ¡Si no llegará!
 LA MADRE.— Sí, llegaremos..., paciencia..., paciencia... Debe [de] estar próxima la hora del alba...
 EL LEPROSO.— ¡Que llegue, que llegue pronto...! ¡Ya no puedo más! [162-163]

La impaciencia resulta tan inevitable que se transforma, con el paso de las horas, en pérdida de conciencia de la realidad. Las visiones delirantes que hacen creer al enfermo que se encuentra perdido en mitad del bosque se trasladan también a la madre, para quien la luz está tan lejos de ellos que siente incluso la necesidad de ir a buscarla en su afán por hacer lo imposible para satisfacer a su hijo:

LA MADRE.— [...] Yo escalaré la altura, mis ojos interrogarán el horizonte, verán antes que los del campanero, centinela en su torre, la raya de oro que parte en dos el abismo de la noche.
 EL LEPROSO.— No podrás..., no podrás... ¡Estamos perdidos!
 LA MADRE.— Iré a buscarla, la encontraré aunque tenga que romper a hachazos el muro cerrado del Oriente, traeré sus rayos prisioneros entre mis brazos, apretados contra mi seno como haces dorados de espigas para meterlos por las rejas de tu prisión... Espérame..., espérame... [165-166]

En el momento en el que la madre está a punto de marcharse, la figura hasta entonces latente de la «Mensajera de la luz» se convierte en presencia real para informarle de que la aurora es inminente. Este personaje alegórico adquiere tintes humanizados cuando pide le pide agua a la madre para saciar una sed real y simbólica: «El agua a nadie se niega» [167] o «Dame [...] agua, tal vez la buena obra te sirva de algo en el camino» [168]; después intenta recordarle a la madre de quién se trata, pues su labor consiste en asistir a quienes se encuentran desahuciados para trasladarles un mensaje luminoso de esperanza y caridad:

LA MUJER.— ¿Y vas en busca de la aurora?
 LA MADRE.— Por ella voy. Esperando por ella nos hemos perdido en la sombra y ya no sabemos dónde se esconde, si está lejos o cerca... [...]
 LA MUJER.— [...] La luz está cerca..., no necesitas buscarla muy lejos... Desde la colina, la vi a mis espaldas, llamando al Oriente... [...]
 LA MADRE.— ¿La viste? ¿Te sigue?
 LA MUJER.— Sí. A mí me llaman la Mensajera de la luz.
 LA MADRE.— ¿Mensajera de la luz?
 LA MENSAJERA.— Sí. ¿No me conocer? ¿No oíste hablar nunca de mí?

LA MADRE.— Nunca oí hablar de ti..., pero no sé por qué, desde el punto que te me apareciste, he creído que no era la primera vez que nos encontrábamos²⁹⁴.

LA MENSAJERA.— Así es. Nos hemos cruzado muchas veces en el camino..., yo también te reconozco.

LA MADRE.— ¿Cómo pudo ser que yo te olvidase siendo tan hermosa? Cuando te vi, iluminada por ese rayo de luna que parece ceñido a tu cuerpo según te sigue a todas partes, me pareciste un ser sobrenatural...

LA MENSAJERA.— Soy la Mensajera de la luz... Así me llaman... ¿No oíste hablar nunca de la mujer que recorre sin descanso las sendas del mundo para sentarse por breve rato junto a los que sufren, a los que gimen, a los que imploran y desesperan? [...] Ese es mi destino..., buscar a los tristes para anunciarles la luz. Yo soy la pálida amiga, la hermana errante que se sienta a la cabecera del lecho en que palpitan, torturados por el hierro del dolor, los hijos de los hombres... [170-172]

La madre debe proseguir después su camino para conseguir la luz ansiada por su hijo y es en ese momento en que la Mensajera se queda sola junto a la puerta de la celda cuando invoca al Leproso para anunciarle la buena nueva que él tanto tiempo ha estado esperando: «Abre, entra, llega hasta mí..., yo te siento, luminosa y tibia, palpar sobre esta puerta inmovible..., siento al través de su masa fría y dura tu cálida caricia y, sin embargo, no puedo ir a tu encuentro..., no puedo moverme... Abre..., rompe estas maderas, si es preciso» [178]. La Mensajera trepa por las piedras que se amontonan en torno a la cruz —«Sobre los brazos del madero, con las vestiduras flotantes, parece un pájaro blanco, gigantesco» [178]— y, aunque el Leproso debe hacer muchos esfuerzos para levantarse hasta la reja, consigue finalmente el contacto con el enfermo, a quien besa como símbolo de la nueva vida que le infunde, mientras las campanas de la ciudad suenan a lo lejos como signo inequívoco de que ha llegado la hora de su resurrección. La escena representa el momento de la separación entre el cuerpo y el alma del enfermo, y se trata de uno de los momentos más difíciles de una hipotética puesta en escena por la orientación fantástica que ahora adquiere la pieza ante la necesidad de proyectar —con silencio absoluto (solo roto por el sonido de la carraca) y movimientos ralentizados que deben acentuar el carácter ritual y sagrado de la acción mimada— el mundo real de la celda y el mundo imaginario hacia el que se dirigen la mujer y el alma del enfermo:

LA MENSAJERA.— ¡Resucita, hermano! (*Le besa sonoramente.*)

²⁹⁴ Más adelante, recordará haberla visto junto a su madre paralítica a la que levantaban a un sillón para que los rayos del sol la calentasen, pero esa visión del pasado desaparece rápidamente quizás porque se trata de mostrar la incapacidad del ser humano para apresar un efímero encuentro con lo intangible en circunstancias trascendentales de la vida: «Todo se ha desvanecido... Fue un momento de lucidez fugitiva y ahora nada veo... Parece como si hubiera llevado agua cristalina en el hueco de mis manos y al alcanzar los labios sedientos se escurriese rebelde y sutil por entre los dedos mal ajustados, que en vano aprieto convulsivamente para retenerla» [175].

EL LEPROSO.— ¡Qué hermosa eres...! *(De pronto se desprende de la reja y desaparece. Se oye el golpe del cuerpo al caer en tierra. Ella también se desprende de la cruz, lentamente, y se apoya contra la puerta, prestando oído. El silencio es profundo, absoluto. La bruma se desgarrar y oscila arrastrada por la brisa del amanecer.)*

LA MENSAJERA.— Vamos, hermano. Sígueme. El camino se tiende, ancho y recto, delante de nosotros. Dame tu brazo... Así, juntos... Empuña tu carraca, hazla girar sobre nuestras cabezas, canta con el instrumento del dolor el himno triunfante de la luz eterna. Adelante, adelante...

(Se aleja como llegó, lentamente, destacándose y borrándose por intervalos entre la bruma, siempre perdiendo algo de su contorno luminoso, haciendo girar sobre su cabeza una carraca invisible, mientras la otra dentro de la celda, ronca, monótona, lanza u queja cada vez más ronca y más opaca. Juntos, al fin, se extinguen la silueta de la mensajera y el rumor de la carraca. Entonces, desde lejos, viniendo del horizonte en sombras donde se oculta la Gran Ciudad, se percibe la voz grave, simpática, de una campana. La madre se acerca precipitadamente, sin aliento.) [179-180]

En ese instante llega la madre, que inicia un largo parlamento en dos partes y en forma de monólogo –se trata realmente de un auténtico poema en prosa–, en el que primero se anuncia la buena nueva de la Pascua de Resurrección²⁹⁵ y después se muestra la desesperación creciente de quien ya solo hace preguntas retóricas: «¿Por qué no me respondes?» [181] o «¿Por qué no me respondes? ¿Por qué callas obstinadamente? ¿Es que de nuevo y en esta hora suprema te asalta el horrible mutismo de las noches ya pasadas?» [182]. En su reacción ante el silencio fatal del hijo –una suerte de planto a lo Pleberio– se pone de manifiesto su incapacidad para impedir lo inevitable con el grado de frustración que ello supone, pues esa falta de respuesta se interpreta de inmediato como signo de la muerte del enfermo. El sufrimiento de la madre, como el de la Virgen María, representa la frustración del dolor humano y mortal, que no dispone de medios para evitar la muerte. La impotencia maternal llega a extremos rayanos con la locura cuando interpela a la puerta que impide su acceso a la celda para que se apiade de ella y le permita traspasarla: «¡Oh, tú, puerta formidable, apiádate de mí, revélame el secreto que escondes! Yo te veo adquirir vida, la vida horrible de las cosas que estorban el paso, inflexibles y mudas... No, tú no puedes ser tan cruel... [...] ¿Qué culpa tienes tú si te labraron para separar a los hombres, para servir de barrera al amor?» [183]. Sin

²⁹⁵ La madre ha emprendido un breve pero sobrehumano viaje simbólico y regresa con «rayos de luz que traigo como haces de espigas doradas, entre mis brazos, contra mi seno» [181] para satisfacer la necesidad de luz de su hijo. En esta primera parte del monólogo final es donde se aprecia una mayor elaboración poética del lenguaje dramático como expresión no solo del inmenso acto de generosidad realizado por ella sino del momento climático que supone la constatación de una terrible realidad que, sin embargo, se convertirá, aunque ella no lo entienda, en visión cristiana del triunfo de la vida sobre la muerte: «¡Si vieras cómo se tiende, húmeda y verdegueante [sic], la madre tierra, ofreciéndose a nuestra caricia...! Yo la he visto desde arriba, medio envuelta en la niebla de la mañana, como una alfombra inmensa, salpicada de gotas de luz que tiemblan y oscilan en los tallos de las flores, como si hubiesen bajado del cielo a la tierra todas las estrellas de la alborada...» [181-182].

embargo, la única respuesta que obtiene es de nuevo un silencio que poco a poco se hace más atronador y desesperante –arremete incluso con piedras contra la puerta, pero en vano–, cuya significación simbólica aumenta para expresar una extraña contradicción entre la dimensión terrenal del dolor humano y la serenidad que sabemos ha alcanzado el enfermo en esa otra dimensión desconocida –y quizás por ello más traumática– para la madre desesperada, que parece condenada a escuchar las voces de quienes sí tendrán la oportunidad de celebrar ese día:

¡Vencida! ¡Vencida! ¡Me lo han matado! ¡Oh, puerta formidable, yo no te pido que le dejes salir..., no..., guárdalo..., yo me resigno a todo..., pero déjame, déjame entrar...! (Arrebujada en el manto negro, se sienta humildemente en el umbral, como una pordiosera. El clamoreo se aproxima; dominando el repique de las campanas, el rumor estridente de las carracas, el murmullo de la turba en marcha, se distinguen ya algunas voces que gritan: “¡Resurrección! ¡Resurrección!”) [184].

El recuerdo de una efeméride luctuosa es el motivo de *Pura y sin mancha*, que comienza –«Año 1902. Las cuatro de la tarde. Por el balcón penetra el sol de invierno, dorado y triste» [187]– después de que los miembros de una familia –un abuelo viudo, su hijo, su nuera y dos niños pequeños, ingenuos en sus interrogantes sobre la muerte– regresen del cementerio donde han depositado unas flores de homenaje a la fallecida. Aunque han transcurrido ya treinta años, el abuelo todavía echa de menos a su esposa, rememora su impresionante belleza y fantasea con la posibilidad de volver a verla: «¡Si permitiera Dios que se me apareciese!» [196]. En este sentido, el anciano comparte con su hijo la recurrencia de un sueño donde siempre se recrea de manera obsesiva la misma escena del pasado –ambientada durante «una noche ideal»–, en la que el personaje se dirigió a su esposa con «toda la poesía del alma y de la noche» [197] para expresarle –en medio de una conversación que a ojos del lector-espectador resulta tan imprecisa como para el personaje mismo– su amor verdadero, antes de que su vida continuara su curso monótono; en ese instante el sueño se interrumpe bruscamente, una circunstancia que determina la inseguridad del abuelo ante lo que intuye como misteriosa y oculta parcela de una realidad vivida junto a su esposa, pero desconocida para él:

Sobreviene la oscuridad, súbita, impensada, y tengo la conciencia dolorosa de que aún queda algo interesante por soñar, bueno o malo, dulce o cruel..., que la visión allí no acaba, que hay otra cosa, una segunda parte que yo no presencié, que no ha dejado huella en mi cerebro, necesitando para conocerla la comunicación con otro espíritu que sepa y quiera revelarme lo que aún falta, lo que pasó fuera de la vista de los ojos de mi cuerpo... [198]

Cuando se queda solo, el anciano empieza a rezar el rosario por el alma de su esposa muerta hasta que se duerme y se inicia una transformación fantástica del espacio escénico en espacio de representación subjetiva de un sueño confundido con la propia realidad. El dualismo que alterna la representación de la habitación y el espacio simbólico del sueño plantea así una efectiva, aunque compleja, representación donde se suceden distintos niveles dramáticos y escénicos, mediante un interesante juego de metateatralidad, que combina con pericia ambos espacios y que podría resolverse mediante un teatro de sombras que utilizara eficazmente los efectos luminotécnicos de la escena:

Por largo tiempo, la escena permanece desierta, el viejo dormido, la luz dorada y melancólica de la tarde penetrando por el hueco del balcón. Al cabo una suerte de neblina negra y diáfana surge del fondo de la escena, oscilando misteriosamente en el espacio. Es la visión que comienza. La pared del fondo desaparece poco a poco y a través de la niebla empiezan a delinearse tenuemente los contornos de un jardín de ensueño, cuyo último término nunca llega a precisarse... Se adivina tan solo una enramada confusa, el arranque de paseos que se cruzan y se pierden en la sombra. En primer término una mancha blanca, luminosa... De pronto la visión desaparece, borrándose de golpe, como si un soplo brusco la apagase. El viejo se agita, cambia de postura, sin abrir los ojos... y, de improviso, el ensueño vuelve, se entroniza definitivamente. La neblina se trueca en luz de luna, ideal y serena [201-202].

Los protagonistas de la ensoñación son «*dos sombras que poco a poco se acentúan y definen al acercarse con lánguido e irresoluto andar. Un hombre y una mujer. Ella, la abuela, en el divino esplendor de una hermosura meridional a los veinte años. Él es el abuelo a los treinta años, un hombre pequeño, de aspecto vulgar, moreno y lampiño. El tiempo ha retrocedido*» [202]. Los personajes han perdido su nombre y son definidos como «Él» y «Ella» para acentuar aún más su carga simbólica. La conversación que mantienen nos traslada a la situación repetida en los sueños del anciano, en la que esta vez sí se le revelará la verdad de un secreto no descubierto antes por miedo al enfrentamiento con una realidad dolorosa. La niebla que inunda la escena se acompaña también de una interpretación antirrealista en los movimientos de los personajes, convertidos ahora en sombras o espectros que representan una pantomima hasta que se inicia un diálogo configurado como poema en prosa simbolista, especialmente en las intervenciones del personaje masculino: «*El diálogo de las sombras. La voces lejanas, veladas, opacas, los movimientos apenas iniciados, dando la impresión de algo que fue real hace muchos años y que al reproducirse solo alcanza*

la vida pálida e inconexa de los espectros. A intervalos la visión parpadea, vacila y se eclipsa, las sombras palidecen y se borran, las voces espiran en un murmullo indistinto» [202].

En la escena el abuelo intenta retener a la mujer que ama con palabras que revelan la intensidad de unos sentimientos más pasionales que los que le demostró antes de que fuera demasiado tarde:

Nunca oíste de mi boca las palabras ardientes de la pasión. Llegaste a creer que te quería con un amor vulgar, prosaico y casero. El amor de un pobre hombre. Y no es eso, no es eso, Aurelia, mi divina Aurelia. Aquí dentro vive un desconocido, alguien que ha permanecido mudo hasta hoy y que anhela derramar sobre el altar de tus rodillas la santa ofrenda de las palabras de amor. [...] Nuevas te parecen mis palabras, siendo ya viejo el manantial de donde brotan... Era mi eterno desconsuelo, mi oculta angustia. Pensar que tu alma se inclinaba hacia la mía para interrogarla ansiosamente, para descubrir en ella la roja llamarada del incendio y que, desilusionada y triste, se apartaba del panorama gris, monótono y tedioso [203-204].

Pero la abuela lo despacha con displicencia –«Andrés... Ya es tarde..., el coche espera...» [204]–, quizás con la intención de mostrar que el pasado es irredimible. Aunque le regala un beso, la actitud de Aurelia revela una relación bastante más infeliz de lo que hace creer el anciano a su familia, una circunstancia que se confirma con la visión de la situación de infidelidad nunca entrevista en sueños, pero escenificada por fin en ese momento para desgracia de Andrés:

Y de repente, el fondo se ilumina violentamente. Es una explosión de luz blanca, cegadora, brutal como el arranque soberano de la pasión. El jardín reaparece de súbito con la precisión y la nitidez de la vida real. Escena muda que se desenvuelve con la rapidez del relámpago. Aurelia sola, mirando ansiosamente hacia el fondo de la escena. Un hombre de alta estatura, un oficial rubio y elegante se muestra de improviso. Los dos se precipitan y se abrazan con ímpetu delirante. Y la visión se extingue para siempre. La noche reaparece [206].

La existencia de una dimensión de la realidad que permanece oculta para los personajes y que con el paso del tiempo se convierte en una fuente de inquietud vital para ellos ante la imposibilidad de acceder a la verdad es común a muchas piezas simbolistas. En este caso, la ensoñación del protagonista es la vía de acceso a esa realidad inaprehensible que alberga detalles desconocidos de su propia vida. La dicotomía entre la vigilia y el sueño, o entre la realidad y la ficción, plantea una interesante reflexión sobre la búsqueda de la verdad como forma de angustia metafísica. Esta perspectiva de análisis permite vincular el sentido de la pieza con los ejercicios de introspección psicológica que contiene el teatro de Strindberg, así como con las teorías

psicoanalíticas sobre la interpretación freudiana de los sueños. Más allá de las concomitancias de la pieza con referencias intertextuales involuntarias, el simbolismo de la pieza –determinado en buena medida por la transformación fantástica de la escena real que nos traslada al contenido del sueño, quizás lo más valioso de una pieza en la brilla especialmente el lirismo poético-dramático de las acotaciones– se atenúa porque se introduce la cuestión moralizante de la infidelidad cometida por la esposa; de ahí que esta aparente carga simbólica se identifique más con el planteamiento escénico que con el contenido argumental.

Los temas propios del imaginario religioso cristiano se utilizan también como materia teatral. Entre las piezas que recurren a ellos se encuentra *La redención de Judas*, una «tragedia bíblica» de Jacinto Grau, escrita en torno a 1903, pero no estrenada hasta la representación única del 24 de noviembre de 1919, dirigida por Ricardo Baeza –al frente de la Compañía Atenea–, en el Teatro de la Princesa de Madrid; tampoco se publica hasta 1920, en edición que incluye otras piezas, sobre las que el autor lanza una advertencia para que sean consideradas exclusivamente como «teatro para leer»: «Así como casi toda mi producción hasta ahora la escribí para ser representada en un teatro, estos diálogos se trazaron con la intención de no llevarlos nunca a la escena» [1920: 9].

El argumento de la obra –procedente, sobre todo, del Evangelio de san Mateo (26: 14-25)– no es novedoso, pues en el imaginario cristiano el relato del discípulo traidor es bien conocido por los fieles, especialmente la escena del beso. La innovación de la obra con respecto a la historia bíblica se demuestra por el atrevimiento de su autor en el tratamiento del personaje religioso. En este caso, se plantea una visión más fatalista de Judas, que traiciona a Cristo no por las treinta piezas de plata que le han prometido los miembros del Sanedrín sino porque el destino así lo tiene dispuesto; en este sentido, se trata de una decisión determinada por una fuerza incapaz de controlar con la voluntad:

¡Quién soy! ¿Lo sé yo? [...] ¿Soy yo de raza de hombres? ¿Es justicia darme vida para darme tormento semejante? ¿Tuve yo voluntad? ¿Escogí yo mi destino...? ¿Por qué yo y no otro, Dios...? ¿Y por qué otro? [...] Tú me dijiste, después de entregarme en el pan mojado que me diste, a la jurisdicción de Satanás: *lo que haces, hazlo presto*. Y yo lo hice. Y haciéndolo, serví a Tu voluntad divina... Serví a toda la fatalidad del existir, que Tú has inspirado [19-20].

Esta lectura podía resultar un tanto sacrílega, en la medida en que dejar en manos del destino una decisión tan trascendente para la historia implicaba eximir de culpa a Judas y asumir que lo sucedido no reclamaba ninguna responsabilidad. A pesar de sus argumentos, el personaje se redime, por lo que la idea de fatalismo se complementa con la actitud cristiana.

El desahogo casi metafísico del traidor no está condenado a la soledad, pues a su lado se encuentra Ada, una enigmática mujer –«Las sombras y la música que trae el aire en su seno acompañan al ensoñar de la mujer recostada en su asiento» [14]– que, antes de que aparezca Judas en escena, muestra con desesperación sus deseos de satisfacer instintos primarios. Nadie parece calmar esa necesidad de sensualidad que –como aspiración sacrílega y decadente– reclama de quien ha de llegar:

Yo sola me consumo de amor y deseo en el día y en la noche. ¡Yo sola invoco, en las horas que pasan y no vuelven, el peso de una vida sin amor! Yo sola llamo, enamorada de estas horas de mi juventud, para que o pase en vano al que como yo tenga sed insaciable, sed cuyo fin, como el de los cielos, no se vea; sed de amor y misterio. Yo lo llamo. ¡Lo llamo con toda mi alma días y días! ¡Despierta, amado! ¡Despierta, si tienes sed de amor...! Tú que andas por el bosque; tú que atraviesas los campos; tú que vagas en la inquietud perseguido por un ansia quemante; tú, tú, hambriento de amor, ven a mí. ¡La ventura te aguarda en mi casa! [16].

Se trata de una pieza que, por la fecha de redacción, se asemeja mucho a las creaciones maeterlinckianas que identificábamos con el «teatro de ensueño». Como en aquellas obras, lo más importante no es tanto la acción que desarrolla sino la ambientación del drama, descrita profusamente en dos larguísimas acotaciones repletas de referencias sensoriales, identificadas con los fenómenos naturales que proyectan exteriormente las emociones de los personajes. El lenguaje del texto responde, en este sentido, a la necesidad de poetización de la historia, que obliga a mantener de manera constante la atmósfera de ensueño; véase, como botón de muestra, la siguiente acotación sobre el rumor de viento que arrecia en la casa:

Óyese un alarido lastimero y profundo. El viento arrecia, se repliega en sí mismo, y se precipita furioso en las cosas, que besa y azota epiléptico. Silba, aúlla, y entona su aria variable, estridente, aguda, grave, tan pronto imponente como rumor pavoroso de un asalto de cíclopes, tan pronto plañidero como el llanto de un ejército de monstruos en desbandada y lamento... [...] La heredad entera sacudida une sus quejidos al silbar suspiroso del vendaval desatado, que atruena y ensordece, como si todo se condoliera en una desesperación siniestra [16-17]²⁹⁶.

²⁹⁶ Otra pieza religiosa de Grau es *El hijo pródigo* (1918), cuyo tema arranca de la Biblia, aunque con una interpretación distinta a la que aparece en el pasaje evangélico porque se amplía el argumento de la historia; de ahí que suscite las críticas conservadoras de Valbuena Prat en su *Historia de la literatura*

Otra pieza representativa de esa apropiación de temas y personajes bíblicos es *La cena de Bethania* (o *La cena en casa de Simón*, como se representó), de Tomás Morales, que se estrenó el 4 de abril de 1910 –gracias a los intentos de la sociedad teatral de «Los Doce» para que así fuera– en Las Palmas de Gran Canaria. Las fotografías del espectáculo se recogieron en la revista *Comedias y comediantes* y en ellas se puede apreciar un gran decorado en el que se alternan telas y paneles pintados, donde se representan árboles gigantescos y rocas para ambientar el lugar en el que se congregan los personajes.

En la obra se recurre también a un tema bíblico bastante reconocible, perteneciente al Evangelio de san Juan. Seis días antes de la Pascua, Jesús fue a cenar a la casa donde vivía Lázaro– a quien había resucitado de entre los muertos– y sus hermanas Marta y María, que utilizaron aceite perfumado de nardo para ungir los pies de Cristo, de manera que toda la casa se llenó con el olor del perfume. Judas estaba presente en aquel momento y reprochó a María el excesivo gasto que había hecho en perfume cuando lo podría haber destinado a ayudar a los pobres, pero Jesús afirma que la unión sagrada es señal de que su muerte se acerca.

La importancia religiosa de la pieza viene dada porque el personaje que se hace carne en escena es el propio Cristo. Antes de que haga su aparición, varios personajes de Galilea conversan sobre la fama de Jesús como autor de milagros, entre los que se encuentran las resurrecciones (Lázaro) y la curación de la ceguera y de algunas enfermedades, entre otros. La descripción del sermón que Cristo pronuncia delante de varias personas recurre a técnicas simbolistas, puesto que la acotación incide en la necesidad de que el lenguaje adquiriera un ritmo lento para intensificar la solemnidad de la situación:

A lo lejos, sobre el vértice de la montaña, aparece un grupo de gentes: lo forman JESÚS DE GALILEA y sus discípulos. No se distingue sino un confuso montón de siluetas que surgen súbitamente como por un recodo del camino. Les sigue la muchedumbre: hombres, mujeres y niños. Se van acercando perezosamente.

Aquí el diálogo toma una extremada lentitud; las palabras son dichas mirando a la montaña, sin que los interlocutores se miren para esperar la respuesta. De párrafo

española, aun cuando se reconozca su calidad dramática: «La objeción que a ella puede presentarse es más bien extraliteraria, en cuanto falsea el espíritu del texto evangélico por concesión a una especie de expresionismo tremendista, si bien como puro drama ofrece fuerza extraordinaria y poderosa originalidad. El modo realista de tratar el pasaje del Nuevo Testamento tienen antecedentes en Tirso y demás dramaturgos de nuestra Edad de Oro, aunque fueron más fieles a lo esencial del contenido» [1967: 167].

a párrafo hay pausas sostenidas; las voces salen de las bocas temblorosas y emocionadas, parecen pronunciadas en una gran inconsciencia.

[...]

Hay un silencio religioso; Jesús extiende ambos brazos en actitud de bendición y su mirada llena de bondad cae sobre la multitud. Algunos doblan las rodillas, penitentes. En este momento las palabras evangélicas salen de su boca lentas y sonoras [1955: 13-14].

Entre los personajes que escuchan las alocuciones de Cristo se encuentra El impedido de Samaria, un hombre acompañado de un hijo que hace las veces de lazarillo, que se convertirá en protagonista de un nuevo milagro de Jesús consistente en devolverle al tullido la movilidad de sus extremidades como premio por haber preferido que sanara antes su compañera que él. Posteriormente, uno de los momentos más poéticos desde un punto de vista escenográfico y musical es la llegada de los hijos de Simón el Fariseo, que vienen de trabajar duramente en el campo: «*Se oye en la lejanía un canto, que surge mortecino de en medio del silencio de los campos y se va acercando cada vez más claro en el silencio de la tarde; alternado con él se escucha el tañer de una flauta y el sonar de las esquilas pastoriles. [...] Todo tendrá un viejo sabor de égloga bajo las luminarias rojas del crepúsculo*» [17-18]. Y finalmente, quizás el punto culminante de la obra es el momento en el que se acerca María Magdalena a Cristo, aun cuando el resto de la gente se lo impide porque la consideran impura; sin embargo recibe el perdón por su arrepentimiento sincero y decide ungir los pies de Jesús con perfumes: «*Mujer, purifica tu amor... Solo cuando hayas subido a la montaña de tu corazón podrás mirar: hacia arriba sin remordimientos, y hacia abajo sin amargura...*» [22]²⁹⁷.

Como puede apreciarse, la historia que se desarrolla en *La cena de Bethania* no aporta información nueva a los detalles ya conocidos del relato bíblico. Su vinculación con el simbolismo, más allá de la utilización del tema religioso, se pone de manifiesto por el contexto cultural en el se celebró lugar la representación, así como por algunos aspectos de la estructura del drama que están directamente relacionados con la estética finisecular: la tensión dramática previa a la entrada de Jesús en escena; la alternancia de

²⁹⁷ Se pueden tener en cuenta también algunos otros textos bíblicos, cuyas características no son homogéneas ni desde el punto de vista formal ni por la intención que tienen los planteamientos. Entre estas piezas, publicadas en la revista *Por esos mundos*, se encuentran las siguientes: *El hijo pródigo. Poema bíblico*, de Eugenio de Castro (en traducción de Juan González Olmedilla) [227 (diciembre 1913), pp. 642-652]; *La sombra de Jesús entre los muertos*, de Fernando Mota [241 (febrero 1915), pp. 267-271]; y *Myriam la pecadora*, de Ramón Díaz Mirete [255 (abril 1916), pp. 349-359]. Hay que añadir a la lista tres textos relacionados con un mismo personajes: *Judith. Evocación bíblica*, de Carlos G. Espresati [Por esos mundos, 231 (abril 1914), pp. 553-558], *Judith. Poema épico* (1910), de Ramón Goy de Silva, y *Judith* (1913), de Francisco Villaespesa.

voces que determinan el sentido coral de varias secuencias; las repeticiones o paralelismos sintácticos en las intervenciones de algunos personajes, que imitan la cadencia de las oraciones religiosas; o el lenguaje poético y arcaizante de algunos parlamentos.

11.2. Una síntesis de teatro y pintura: *Guignol* (1907), de José Francés

Entre las publicaciones misceláneas de piezas breves, en las que se incluyen textos de variada procedencia en una suerte de modernismo-simbolismo ecléctico, se encuentra el volumen titulado *Guignol. Teatro para leer* (1907), del novelista, dramaturgo y afamado crítico de arte José Francés [Peral Vega, ed., 2011]. El autor se lanzó a la publicación de un conjunto organizado en forma de retablo modernista, a la manera de otros muchos libros coetáneos –como los ya referidos *Teatro fantástico* de Benavente o *Teatro de ensueño* de los Martínez Sierra–, e incluso en la estela de pinturas murales como las de Julio Romero de Torres, a quien el crítico dedicó varios artículos. La utilización del término «retablo» no es baladí, pues *Guignol* está conformado externamente por cinco textos dispuestos como si se tratara de un cuadro armónico con varias partes: la obra de mayor extensión, *La leyenda rota (Drama en una tarde)*, ocupa la parte central de una «tabla» enmarcada por dos más breves a cada lado. En el libro se recrean espacios míticos que nos trasladan a un pasado ritual y trágico que recuerda a D'Annunzio –*La fuente del mal (Tragedia)*–; escenas galantes desarrolladas en un país con aires versallescos, donde se entretejen acordes de Beethoven, Wagner o Grieg –*Cuando las hojas caen... (Paso de comedia)*–; visiones de un Quijote motorizado y bohemio que persigue un sueño inalcanzable –*La leyenda rota (Drama en una tarde)*–; romances infantiles que remedan lances de amor entre las tapias de un convento –*Una tarde fresquita de mayo... (Sueño)*–; y, finalmente, retazos coloristas de una Asturias rural en la cual solo es posible la muerte como respuesta a una concepción idealizada del amor –*Ofrendas de vida (Drama en cuatro estancias)*–. Todo ello bien sazonado de correspondencias literarias, pictóricas y musicales que hacen de la obra un modelo de «teatro artístico», si no en la práctica –por su condición de «teatro para lectura»– sí al menos en el planteamiento poético de cada una de las piezas.

Lo más interesante de la propuesta dramática que nos ofrece Francés es su vinculación con la poética simbolista y la estética decadentista. En principio, aunque la palabra «guignol» remite a los títeres o muñecos, en estas piezas el término adquiere un

sentido metafísico –como en el teatro de Maeterlinck–; como señala Peral Vega, los personajes son «marionetas de un destino cruel –de diversa condición, aunque en su mayoría nacido de la imposibilidad para vivir en plenitud el amor– que manipula sus vidas sin que les quepa la mínima capacidad de resistencia» (2011: 14). En el mismo sentido, resulta interesante la correlación entre muchas situaciones dramáticas –o las descripciones plásticas de algunas acotaciones similares a las que escribe Valle-Inclán– y la pintura europea y española de principios de siglo, teniendo en cuenta que Francés fue uno de los más importantes críticos de arte en España. Ese diálogo entre la escritura y la pintura es precisamente uno de los aspectos más novedosos y originales del libro, en el que no es difícil encontrar las huellas de una imaginería e iconografía reconocibles: las esfinges de Gustave Moreau y Franz von Stuck, los atardeceres de Modesto Urgell, los dibujos quijotescos de Ricardo Marín, las mujeres místicas o profanas de Julio Romero de Torres, los rostros angelicales de los prerrafaelitas, las monjas de Ramón Casas, las morfinómanas de Santiago Rusiñol, o los paisajes campesinos de Darío de Regoyos.

11.3. Un teatro de fábula: las piezas simbólicas de animales

Una de la piezas más representativas del teatro de animales es *El caballero lobo* (1909), del dramaturgo gallego Manuel Linares Rivas, que se estrenó con éxito de público el 22 de enero de 1909 en el Teatro Español de Madrid. La obra se inspira en la tradición de las fábulas de Esopo –popularizadas por Félix María de Samaniego y por Tomás de Iriarte en el siglo XVIII–, pero implica una renovación de caracteres y acciones propios de los personajes convencionales. En una de las crónicas del espectáculo –aparecida sin firma en el diario ABC–, el autor señala el ambiente de poesía que se desprende del argumento de la obra: «Los tipos zoológicos de la representación pierden su baja y fiera naturaleza y parlan con voz de hombres cuando rastrean por la senda de los instintos y pasiones, y se transfiguran con aureola de poesía en la región excelsa de los sentimientos generosos, que a muchos parecerán infantiles por lo espontáneos y sencillos» [*apud* Pascual, ed., 34]. Los personajes de la obra –cuyo argumento procede de los cuentos infantiles y comparte con ellos el mismo tono poético– representan a diferentes tipos de animales, que constituyen una especie de alegoría sobre los vicios y virtudes humanas.

Cuando se levanta el telón, vemos en escena a una abuela octogenaria, sentada en un sillón, a la que rodean sus dos nietos deseosos de escuchar un cuento tradicional. La historia narrada se ambienta en una época en la que cada uno de los animales era lo que parecía, de tal manera que los detalles permiten una reflexión profunda sobre la influencia del instinto natural y del carácter en las acciones vitales. Pero los niños no son capaces de entender el lenguaje poético de su abuela y le piden que retome sin disquisiciones la historia de los animales. Esta especie de prólogo le infunde a la obra no solo un carácter de cuento infantil –en principio dirigido a los niños, pero con elementos temáticos más comprensibles para adultos añejados– sino una perspectiva metateatral, en la que se introducen varios niveles de narración dramática, para buscar la complicidad de los espectadores en cuanto al sentido poético y antirrealista de la obra.

Durante toda la obra, los animales que desfilan por los rincones del bosque –La Cordera, La señora Oveja, La señora Gata, La Mariposa, El Lobato, El caballero Lobo, El señor Zorro, El señor Oso, El señor Gallo, El señor Sapo, El señor Perro y dos Ovejas– muestran en sus diálogos un intento de reflexionar sobre valores y comportamientos humanos –la libertad, la bondad, el compromiso, el deseo, la maldad, la envidia, etc.–, que trascienden la apariencia salvaje de los personajes. Al final triunfa de una forma un tanto ingenua el amor, pues el Lobo se convierte en un «caballero» para la Oveja y las atribuciones tradicionales de las fábulas se trastocan para demostrar –con buenas dosis de didactismo moralizador, como buena parte del teatro de Linares Rivas– la superación de los prejuicios entre los seres humanos y lo engañoso de las apariencias:

ZORRO.– Entendámonos, pues: el caballero Lobo, que tiene su corazón de lobo enternecido, ama de amor a una señora Cordera.

LOBO.– De amor, y por ella daría la vida.

ZORRO.– Es poco.

OSO.– ¿Poco?

ZORRO.– Sí, porque la vida se da en un momento, y de un momento sublime o ruin cualquiera es capaz. Pero la quiere tanto, ¡tanto!, que va a sacrificarse por conseguirla, renegando de su instinto, de sus iguales, los señores lobos, y de sus amigos, las demás señoras fieras.

OSO.– ¿Se volverá cordero?

ZORRO.– No. El lobo siempre es lobo [1928: 23].

La corte del cuervo blanco (1914), de Ramón Goy de Silva, es una de las más ambiciosas obras del autor, tanto por sus elevados costes escenográficos –dieciséis

personajes sobre las tablas— como por la falta de costumbre del público ante este tipo de teatro más innovador²⁹⁸. Es también una de sus creaciones más originales y algunos críticos han querido ver en ella el precedente de *El maleficio de la mariposa* (1920), de García Lorca [Cabo Martínez, 1986]; incluso el propio escritor señala que la pieza antecede —pues ya estaba escrita en 1909— a textos simbolistas bien representativos, como *El pájaro azul* (1909), de Maeterlinck, o *Chantecler* (1910), de Rostand [Goy de Silva, 1914: XVI-XVII].

La corte del cuervo blanco fue escrita antes de 1908, aunque no sería publicada hasta 1914. La fecha resulta relevante porque el propio Goy de Silva, en la «Introducción» a la pieza, señala su carácter pionero dentro la práctica europea de comedias simbolistas de animales: «Aún no habían lanzado su canto a los humanos el gallo *Chantecler*, de Edmundo de Rostand, ni *El Pájaro Azul*, de Mauricio Maeterlinck; ni se había despertado de su sueño milenario *La bella durmiente del bosque*, al mágico conjuro de Sarah Bernhardt, cuando este CUERVO BLANCO estaba ya cautivo en mi jardín» [1929: 43].

La obra no llegó a ser estrenada, a pesar del interés de Benito Pérez Galdós, que por entonces dirigía el Teatro Español de Madrid, como consecuencia del numeroso elenco que precisaba y de la exuberancia de decorados y vestuario que requería una puesta en escena fiel a las pretensiones textuales de Goy de Silva. La pieza, dividida en cuatro jornadas, presenta una disposición rayana con el auto sacramental barroco: no sólo por la dimensión simbólico-alegórica de los personajes —en esta ocasión una enorme variedad de aves que encarna conceptos mayores— sino también por la estructura interna, que se sirve de escenas muy simples en su arranque —con la confrontación de parejas contrarias, a fin de que el espectador entienda la dimensión simbólica que encierran— y de otras corales y de enorme vistosidad hacia el final.

El Cuervo Blanco, que el propio Goy define como la «tradición», adquiere, a nuestro entender, el valor añadido del «ideal», pues en la conjunción de una y otro se halla la gloria de todo poeta, condición de que se engalana en su primera intervención:

Yo soy el poeta que habla, y los poetas que quieran alcanzarme tendrán que subir por esta montaña árida, sordos a la voz de las tentaciones; sordos a todo, menos a sí mismos. Aquí está el manantial milagroso. El poeta que logre llegar hasta aquí sin

²⁹⁸ La primera edición de *La corte del cuervo blanco* (1914) incluye «ilustraciones a todo color» de José Zamora, litografiadas por Antonio Barbero, con una buena muestra de figurines, que bien hubieran podido inspirar el vestuario de la obra.

volver la cabeza podrá regresar vertiendo el agua de resurrección sobre las piedras muertas [1929: 46].

Como pieza simbólica, *La corte del cuervo blanco* presenta dos niveles de intelección. El primero, más anecdótico, desarrolla la lucha de Ruiseñor por conquistar a Mariposa, a su vez impelida por su padre, Mariposón, al matrimonio con el detestable Moscardón. La segunda cifra el complicado camino que recorre el amor (Ruiseñor) para congraciarse con la vida (Mariposa), un sendero en efecto tortuoso que se ve asediado por fuerzas muy diversas: la riqueza sin alma (Mariposón), la ambición (Moscardón), el espíritu del mal (Murciélago) y hasta la sempiterna muerte (Mosca). El carácter fabuloso de este «cuento de hadas» implica una apoteosis final en virtud de la que no hay elemento capaz de vencer al amor si cuenta con la ayuda de la fuerza (Águila).

A pesar de que Toledano Molina [2005: 161] apunte el sentido contrario que la pieza de Goy de Silva tiene respecto de *Los intereses creados* de Benavente –como se sabe estrenada apenas un año antes de la composición de nuestra obra–, lo cierto es que entre ambas quedan tejidos hilos coincidentes que conviene explorar. En el espacio de la «corte», ambiente propicio a la petulancia y al exhibicionismo, el amor es concebido como una forma de engaño y de medro social, una red labrada para que caigan en sus engaños seres inocentes a los que manipular. Hasta tal punto es así que Mochuelo afirma que «las grandes familias son como las heredades, para que fructifiquen es necesario, de tiempo en tiempo, estercolarlas» [118]. Esta «corte» de Goy tiene, en este sentido, un parentesco profundo con el pueblo fabuloso y atemporal al que llegan Crispín y Leandro. Si el viejo polichinela de Crispín mueve a su antojo los intereses de esta sociedad corrupta hasta el punto de inventarse la relación de Leandro y Silvia para beneficio propio, en *La corte del cuervo blanco* son Murciélago y Mosca quienes engañan a Ruiseñor y Mariposa, escudándose en el poder narcótico del amor, para sus propias aspiraciones. En ambas obras, late, sin embargo, la contumaz esperanza en un amor sincero ajeno a las manipulaciones: el de Crispín y Leonardo, por un lado, y el de Ruiseñor y Mariposa bendecido por Águila.

Otro aspecto interesante de *La corte del cuervo blanco* es el continuo juego lumínico que se establece entre la luz y la sombra, potenciado por el desfile de figurines –entre los cuales se establece también un contraste rotundo entre colores vivos para las figuras positivas y ennegrecidos para las negativas– recreados por José Zamora, el mismo que diseñó escenografía y vestuario para *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás,

en su estreno en el Teatro Eslava de Madrid (1916). La base simbólica de estos «cuentos de hadas» escenificados requería de alicientes visuales que revistieran la inocencia del argumento en una pátina grandilocuente que permitiera al espectador trasladarse a un mundo de ensueño; así en la descripción de la Mariposa: «*Diríase [...] una princesa rubia en traje de parada. Todos los colores del iris parecen reflejados en sus galas pintadas y sutiles. La Mosca, a su lado, es la nota negra que hace resaltar la belleza de su matiz precioso*» [56] y en la del Cuervo Blanco: «*Alto penacho, de sus propias plumas, en forma de tiara, diademado con tres coronas de plata, guarnecidas de ópalos y perlas, orna su cabeza soberana, realzando la altivez de su majestad, revelada por su actitud augusta y su ademán imperial, cual si exigiera la sumisión del mundo*» [71-72].

En la obra se evita cualquier concesión a la verosimilitud, pues que de cantar las bondades del ensueño –punto común de buena parte de las obras que nos ocupan– se trataba; de ahí que Goy ni siquiera escamotee referencia explícita a una de las piezas de los Martínez Sierra, *Por el sendero florido*, incluida en *Teatro de ensueño*, como exaltación de lo fantástico: «Iremos al azar, solos, por el sendero florido del mundo... Cruzaremos el país del ensueño, el país de la ilusión, entre las montañas azules y los valles color de esmeralda...» [140].

11.4. Dramas sin palabras: de la pantomima a las danzas pantomímicas²⁹⁹

El arte de la pantomima es otra de las vías de renovación de la escena española desde finales del siglo XIX, sobre todo después de los viajes que muchos artistas e intelectuales de la época realizan a París, que por entonces eleva el teatro sin palabras a la categoría artística en sus pequeñas salas. El profesor Emilio Peral [2008], uno de los mejores conocedores de la recepción del teatro pantomímico en España, señala la impresión estética que estos espectáculos representados en teatros de arrabal –como el famoso Théâtre des Funambules– causó en los artistas e intelectuales españoles que en aquellos años viajaron a la ciudad de la luz. Entre ellos destaca el crítico José Yxart, uno de los más avisados cronistas de lo que se estaba cocinando en las tablas parisinas, que en sus

²⁹⁹ En este apartado nos vamos a referir tanto a las pantomimas como a los textos vinculados con la danza pantomímica que no tuvieron su correspondiente escénico porque se publicaron en revistas y periódicos o en volúmenes misceláneos; de ahí que, en principio, se atienda a la descripción literaria de dichos textos, aunque sin olvidar su componente dramático y la posibilidad de representación que albergan. En el capítulo sobre «La poética simbolista del espectáculo en España» nos referiremos a las pantomimas o los espectáculos de danza que sí contaron con puestas en escena, como *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás, representado en el «Teatro de Arte» de Martínez Sierra, así como a un espectáculo de danza señero, como *El amor brujo* (1915), de Manuel de Falla, que sirvió como anticipo de la llegada de los Ballets rusos a España en 1916.

artículos recogidos en el ya citado *El arte escénico en España* (cuyo tomo I corresponde a 1894) documenta la existencia de espectáculos de pantomima, los más importantes de cuantos pueden verse en la capital francesa. Yxart no sólo señala el alto nivel de calidad artística de estas representaciones sino los efectos –similares a los de la música– que provocan en un público que se ve obligado a realizar un esfuerzo mental para completar la teatralidad de lo visto en escena:

La pantomima realiza, en efecto, completamente y en toda su pureza, con exclusión de todo medio impropio e inadecuado, la teoría a que hemos visto acercarse las demás tentativas idealistas modernas. El espectador de una pantomima se coloca todo lo posible en las condiciones más favorables para colaborar mentalmente en la obra. La carencia de palabras que encadenan y circunscriben el pensamiento permite a este la mayor independencia. Si esta libertad no llega a ser ilimitada como en las audiciones de la música sinfónica, que despierta toda clase de vagas emociones, la mímica causa un efecto algo parecido consintiendo que el ingenio propio interprete con múltiples comentarios la acción, apenas insinuada por medio del gesto [I: 288-289].

Entre los espectáculos citados por el crítico, destacan, como no podía ser de otro modo, los protagonizados por los personajes tradicionalmente asociados a esta forma teatral: las máscaras de la *commedia dell'arte* y, muy especialmente, el tipo de Pierrot que consagró el famoso mimo Debureau. En su versión simbolista, el bufón de cara enharinada se identifica con la melancolía, a la vez farsesca y trágica, de un mundo exquisito y galante en el que, con técnica extraordinaria, se escenifican amores imposibles y eternos fracasos:

Los viejos Pierrot, Colombina, Arlequín, Casandra y Gil de Watteau han aparecido otra vez renovando un género afeminado, pero sonrosado, elegante, risueño, que ha ido tomando tantas formas cuanta es la variedad de invención de los autores puestos a ensayar con entera libertad toda suerte de proyectos artísticos. Hay en algunas de estas obras, casi improvisadas [...], la gracia picante y el humorismo de cierta poesía bohemia y melancólica, que recuerda en la escena las agua-fuertes y *charges* del incomparable y delicioso Villette con sus *clowns* enamorados de las rosas y sus amores en la luna: fantasía ligera y fecunda, unida a una corrección refinadísima, y a un serio dominio de la técnica [I: 290].

Muchas de las pantomimas escritas en estos años como partitura de hipotéticos espectáculos se vieron condenadas a la letra impresa por la falta de interés en llevar a la escena estos textos o simplemente porque sus autores quizás nunca las plantearon como piezas para ser representadas sobre las tablas sino como un ejercicio de escritura dramática simbolista, susceptible de alcanzar su correspondiente escénico tan solo en la imaginación de los lectores. El personaje de Pierrot se convierte en figura indiscutible

del teatro pantomímico y en símbolo del artista fracasado o anhelante de una vida más plena y es precisamente este personaje procedente de la vieja *commedia dell'arte*, actualizado por el simbolismo, el protagonista de la primera pantomima documentada en España, *La blancura de Pierrot*, pieza publicada en las páginas de *Blanco y negro* el 19 de febrero de 1898 y luego inserta en la segunda edición ampliada del *Teatro fantástico* (1905), de Jacinto Benavente. Pueden añadirse también al precedente benaventino las llamadas «pantomimas sensuales» que Ramón Gómez de la Serna publicó en la revista *Prometeo* como proyección de sus experiencias en los teatros parisinos, pero no encontraremos demasiados textos concebidos como pantomimas en nuestro país [Peral Vega, 2008].

Ocurre lo mismo con muchos escritos que parten también del silencio como virtud dramática, pero que se plantean como danza pantomímica en la que potencial e implícitamente se apuesta por la expresión total del cuerpo en armonía con la música, como sucede con los textos protagonizados por «danzarinas». Estas creaciones se configuran como espectáculos en los que se alternan los diálogos y la danza, cuya inspiración muy probablemente procediera de las bailarinas que actuaban en los teatros parisinos o incluso de los números de una artista española, Tórtola Valencia –necesitada de un estudio reposado que destaque su trascendencia en la escena española de esta época–, que se caracterizaba en su interpretación por la sensualidad y el exotismo oriental.

Los textos en los que aparecen «danzarinas» constituyen, por tanto, una interesante propuesta basada en la dramatización de diferentes episodios bíblicos, en los que sobre todo se resalta un componente preciosista muy vinculado con los tópicos modernistas. Además de los títulos ya señalados de Gómez de la Serna, las mejores muestras del exotismo mítico o fantástico vinculado a la danza son dos libros del poeta y dramaturgo gallego Ramón Goy de Silva: *Sueños de noches lejanas*, publicado en 1912, que recoge cuatro «poemas dramáticos» en un acto y en prosa, y *La de los siete pecados*, aparecido en 1913 –retitulado *El libro de las danzarinas* desde 1915³⁰⁰–, un conjunto de cuatro «viñetas» sobre mujeres legendarias de la Antigüedad que ejecutan danzas pantomímicas, pero cuya formulación dramática no se reduce solo a la descripción de sus danzas sino que se introduce el diálogo. En este último libro se

³⁰⁰ Además de las cuatro piezas protagonizadas por mujeres bíblicas, el libro incluye un texto final, titulado *Letanía de los siete pecados*, que se supone un fragmento de una novela anunciada como inédita, *Cristo en los infiernos*, concebida en realidad como un extenso poema en prosa de exaltación religiosa.

incluyen los siguientes textos: *Myriam. La de los siete pecados. Poema de santidad*, dedicado «A Maurice Maeterlinck»; *Salomé. La del velo de los siete colores. Poema místico*, dedicado «A la memoria de Oscar Wilde y Gustavo Flaubert»; *Cleopatra. Reina del país de las esfinges. Poema trágico*, dedicado «A Gabriel D'Annunzio»; y *Belkis. Reina de Saba. Poema legendario*, dedicado «A Eugenio de Castro».

La miscelánea está presidida por unas palabras procedentes de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche, en las que se establece una diferenciación entre la vida europea y el exotismo oriental, personificado por varias mujeres hechiceras y bailarinas que son representación del misterio:

¡Oh, perdonadme un antiguo recuerdo...! Perdonadme un antiguo canto que compuse en otros días entre las hijas del desierto.

Porque allí también había aire puro y límpido de Oriente; allí es donde más lejos estuve de la vieja Europa, nebulosa, húmeda y melancólica.

Yo amaba entonces a esas hijas de Oriente y de otros reinos de cielo azulado donde no se ciernen nubes ni pensamientos.

No sospecháis vosotros qué hechiceras estaban allá cuando bailaban..., como enigmas engalanados..., enigmas que se deja adivinar... En honor de esas doncellas inventé entonces un salmo...[4].

Dedicatoria general del libro: «A mis hermanos mayores: Gustavo Flaubert, Oscar Wilde, Gabriel D' Annunzio, Mauricio Maeterlinck y Eugenio de Castro; entre los cuales yo soy el Benjamín, porque he nacido el último» [7]. Continúa este pórtico con una breve introducción sobre el carácter bíblico de las mujeres que protagonizan estas piezas, así sobre los antecedentes literarios o artístico de los personajes en los que otros se fijaron antes que él:

Sobre la base de un versículo bíblico están fundadas estas estatuas de mis sueños. No importa que en el jardín de la fantasía otros artistas hayan erigido imágenes al mismo ideal; todas tendrán un gesto nuevo, una actitud distinta... Myriam, Salomé, Belkis... Sirenas de mi soledad... Como un eco débil de vuestros cantos son estos poemas, que hoy divulgo con la triste melancolía de aquel que abriese la puerta de un jardín donde tuviese cautivo al amor... [7].

Una de las «danzarinas» más características del libro es Belkis, la reina de Saba, a la que dedica el autor una de las escenas más intensas del conjunto. El rey Salomón ha esperado durante mucho tiempo el encuentro con esa mujer fascinante de la que todo el mundo le ha contado maravillas y ahora que se acerca la oportunidad de verla en persona no solo aumenta su angustia existencial sino que su propia vida se tambalea por

ante la inminencia del encuentro ansiado, como si tuviera la sensación de que no va ser capaz de soportar la consecución de un sueño inalcanzable:

SALOMÓN.— Es que voy a morir..., voy a morir... Es el frío de los que están cerca de la tumba... He esperado demasiado tiempo..., toda mi vida, toda mi juventud... He visto marchitarse las flores de mis ensueños aguardándola... He esperado años; tantos, que durante ellos tuve tiempo de erigir un templo a Dios..., un templo digno de Dios..., el más grande y suntuoso de todos... Pero ella no llegaba, y mi juventud erraba, en tanto, por desiertos de nieve... Ella también recorría un desierto para venir aquí... ¡Un desierto nos ha separado toda la vida...! Cuando llegue, ya no seré aquel en cuya busca viene... Mi faz es como una flor marchita; mi ojos miran al mundo de las tinieblas próximas...; mis manos son como dos cieguecitas tanteando en la sombra... ¡Ah! Estoy rodeado de sombras [1951: 103].

Cuando Belkis llega a palacio interpreta para Salomón una última danza pantomímica, que la acotación describe con un lenguaje que intenta evocar ese instante de belleza que el rey capta antes de encontrarse con la muerte. El baile se convierte así en poética del ensueño simbolista y en expresión poética de una representación que, de tener la oportunidad de desarrollarse sobre el escenario, requeriría un alto grado de estilización escénográfica –música, pantomima, pintura– y una utilización de recursos sensoriales de gran efectismo –gasas, perfumes, inciensos– que recrearan verdaderamente una atmósfera idealista:

Está la reina en la mitad de la escalinata, sobre el rellano cubierto por el tapiz de Tyro, entre el incienso de los pebeteros. En el silencio augusto, la música de liras y salterios es como un canto de torrente, a cuyo ritmo baila Belkis, envuelta en su albo velo, entre las nubes de humo azulado, como una nube más que adquiriese apariencias humanas. Durante el baile las esclavas lanzan al aire las rosas deshojadas. A través de la gasa transparente, en las agitaciones de la danza, las piernas y los brazos de la reina simulan una lucha de cisnes y serpientes, prisioneros en una red de plata. Al terminar, Belkis sube de un salto de tigresa las otras tres gradas que la separan del trono, pisa a la niña esclava, quien ahoga un gemido, y besa febrilmente la mano de Salomón. De pronto, la reina lanza un grito de espanto. Una claridad súbita ilumina el estrado, al asomar la luna por el ancho balcón, y bajo esta luz pálida aparece Salomón tendido sobre los almohadones de púrpura, la cabeza caída hacia atrás y los ojos sin mirarla [113-115].

Rafael Cansinos Assens se refiere en el segundo tomo de *La nueva literatura* a estas piezas de Goy de Silva, a quien incluye –junto a Isaac Muñoz– entre los escritores «orientalistas» por su preciosismo estilístico:

La obra de Goy es un templo bizantino, construido con mármoles de delicados tonos rosa y azul y decorado con íconos en cuyos nimbos se ha cargado el oro con un fervor místico [...]. Como un sanjuanista, este raro escritor posee el sentido místico de las

palabras, el secreto del lenguaje simbólico y su preciosismo responde no tanto al anhelo de la belleza literal como al de su valor hermenéutico» [1916, II: 164-165].

Lo compara con Huysmans y con Valle-Inclán, a quienes considera «escritores neo-cristianos» y representantes de un «esteticismo católico». También lo considera un escritor de literatura erótica y un representante absoluto del decadentismo en España por la utilización de mujeres lascivas y fatales –con Salomé a la cabeza–, que representan el mundo del pecado y la antesala de la muerte:

La tropología de Goy es absolutamente simbólica y litúrgica [...]. La sensualidad de sus obras [...] es un pecado capital, una tortura satánica, no una fiesta jocunda. Las imágenes lascivas –en estas obras por las cuales Goy puede figurar entre los escritores eróticos– de bellas mujeres desnudas están siempre cubiertas por el velo en que se envuelven para tentar a los santos y siempre se muestran decoradas con atributos tomados del simbolismo apocalíptico [...]. Son la carne triste y fatal, de la que no está lejos la muerte. Danzan y a sus ecos se estremecen las tumbas... No el amor alegre, sino la tentación congojosa ofrecen estas imágenes lascivas, engalanadas con atributos simbólicos que las fijan con persistencia deplorable en nuestra imaginación, realzándolas a la categoría de pensamientos turbadores. La sabiduría preciosista se consume aquí en ornar con los tesoros de un prerrafaelismo sutil estos íconos tentadores, de belleza satánica [...]. La preocupación del pecado, el hechizo de la leyenda genésica, tortura como a un gnóstico, a este joven de hoy, que ha nutrido su espíritu con las lecturas bíblicas [165-166].

11.5. «Aniñar el espíritu»: del mundo de la farsa al teatro para niños

En el «Prólogo» de *Los intereses creados* (1907), Crispín anima a los espectadores de esa «comedia para polichinelas» a identificarse con el espíritu infantil para dejarse llevar por el ensueño, la inocencia y la ingenuidad de los niños. La intención de Benavente al proponer este viaje a la infancia del arte es el de devolverle al teatro su carácter más primitivo, esto es, que el teatro recupere la «teatralidad». Con la intención de devolver al teatro lo que es propio del drama como convención artística, un buen número de escritores –con el *Teatro fantástico* del propio Benavente como santo y seña– se propone recuperar los géneros y las formas teatrales breves –farsa, pantomima, teatro de títeres y marionetas– para renovar la escena española [Huerta Calvo, 1992; Peral Vega, 1999 y 2001]. Es en ese mundo de reyes y princesas, marquesas y príncipes, cortes medievales y versallescas, juglares y trovadores, hadas y elfos del bosque, caballeros y bufones, castillos y fuentes encantadas, entre otras referencias –con las máscaras de la *commedia dell'arte* como recurrencia y, entre ellas, con Pierrot como protagonista–, donde «el tinglado de la antigua farsa» encuentra el terreno mejor

abonado para representar una realidad basada en el ensueño y la fantasía. La estética finisecular recupera esas formas tradicionales con la misma fuerza que tuvieron antaño, pero la farsa se contagia de simbolismo para matizar el sentido carnavalesco inherente al género y dar cuenta del proceso de «poetización» que la «reacción idealista» está desarrollando en el teatro de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Al referirnos a la pantomima, nos hemos detenido en las impresiones que estos espectáculos de arrabal parisino causaron en los escritores, intelectuales y artistas modernistas cuando viajaron a la capital del Sena. También las salas en las que se representaban obras de títeres y marionetas tuvieron su efecto sobre esos jóvenes cautivados por la ciudad luminosa. Es el caso de Eusebio Blasco, quien a pesar de ser un escritor más identificado con formas teatrales que poco o nada tienen que ver con las que analizamos aquí, supo reconocer también el valor de estos espectáculos y su importancia como signo artístico, incluso años antes de que los escritores modernistas acudieran en masa a la ciudad:

El gran teatro para mí es el Guignol de los Campos Elíseos. ¡Ríome yo de los dramaturgos modernos franceses o españoles! Allí, allí es donde se ve la comedia esencialmente *humana*, como dicen los críticos contemporáneos. ¡Cuántas veces al pasear por aquel sitio, donde hay, en muy poco espacio de terrero, cuatro o cinco teatros de esos, he ocupado una silla entre una niñera y un espectador infantil, entre una señora mayor y un ama de cría! [...]. El teatro de los niños es el más práctico; pero como la infancia no razona, no puede apreciarlo. ¡Oh, sí! En el *Guignol* se rinde culto a la literatura realista mejor que en los libros de Zola o en los dramas de Dumas. Las cosas suceden tal y como en la vida [...]. Aquello no es ya un drama, es la sociedad en miniatura, con todas sus pasiones expresadas debajo de tierra por un cómico invisible, cuya voz parece la del instinto humano que guía a los personajes humanísimos de la obra [...]. Lo repito, el gran teatro es este, donde los actores son de palo, como casi todos los que vemos en los teatros grandes. No cobran sueldos absurdos, ni hay que poner sus nombres *en cruz* en los carteles. El autor no está expuesto a que una sala llena de hipócritas le acrimine y le silbe por decir la verdad, y las comedias no sólo son reflejo de las costumbres, sino fotografías de la existencia real, donde todas las pasiones tienden a fastidiar al prójimo con móvil egoísta [«El Gran Teatro», 1886: 1987-191].

Ese teatro guiñolesco del que nos habla Eusebio Blanco es el teatro de quienes pretenden «aniñar el espíritu» de los espectadores para recuperar la inocencia y la ingenuidad de un teatro primitivo, en el que, a pesar de su relativa ingenuidad, se esconden realidades profundas. Se trata, en realidad, de plantea una suerte de teatro para adultos, pero con apariencia de teatro para niños. Varias piezas del *Teatro fantástico* de Benavente –que influyen en el desarrollo de la dramaturgia mas renovadora desde Valle-Inclán hasta García Lorca– contribuyen a generar esa necesidad de recuperar las antiguas fórmulas teatrales para comunicar sentimientos universales y para

«reteatralizar» la escena mediante un nuevo impulso inspirado por la poesía. El teatro simbolista quiso aniñar su espíritu para renovar el espíritu de la vieja farsa con la introducción del ensueño y la fantasía. *Cuento de abril* o *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, son sin duda dos de los mejores exponentes de esa «reteatralización» que recurre a diferentes lenguajes artísticos para la expresión poética, pero junto a estos textos paradigmáticos —que han sugerido multitud de trabajos y aproximaciones— hay otros muchos menos conocidos, que también contribuyeron a esos intentos de renovación teatral³⁰¹.

Entre los autores que pretendieron revitalizar el teatro de guiñol se encuentra Augusto Martínez Olmedilla, con su volumen *Teatro de marionetas* (1920), compilación de piezas donde explora numerosas vertientes, desde el tono moralizante e infantil preceptivo al género (*El manantial de la dicha*), hasta el más puro sainete arnichesco (*La octava virtud. Comedia en dos cuadros*, *Los aliados. Entremés* o *Josefina se casa. Comedia*), pasando por el drama rural (*El bien de todos. Drama rústico*), la comedia burguesa (*Lo imprevisto. Paso de comedia*, *La pulsera de pedida. Juguete cómico* o *Diplomacia felina. Chascarrillo*) y el drama histórico (*La muerte del bardo. Cuadro histórico*).

La primera de estas piezas, *El manantial de la dicha. Tragicomedia de marionetas*, es la que mejor representa ese carácter de farsa poética o simbolista a la que nos referimos en estas páginas y su análisis es tan solo un botón de muestra del género, al que podríamos añadir otros muchos títulos. Aunque el conjunto se publica en una fecha tardía para el marco cronológico que analizamos, la fecha de redacción de la pieza en cuestión corresponde a la primera década del siglo XX, pues la obra se publicó antes

³⁰¹ Otros muchos ejemplos pueden citarse como aproximación a esta orientación del «teatro poético» a la que podría dedicarse un amplio trabajo. Hay varias piezas protagonizadas por máscaras de la *commedia dell'arte* —en su mayoría con la presencia de Pierrot, sin que eso implique que tengan que ser automáticamente pantomimas— que responden a la caracterización de «farsa simbolista» [Peral Vega, 2001: 107 y ss.]: *La careta de Pierrot. Farsa carnavalesca* (1909), de Silvio Figarelo y Gabriel Piñana; *Pierrot solitario. Diálogo en verso y prosa* (1913), de Francisco Millán y Donoso; *La princesa Colombina. Tragedia de polichinelas* (1917), de Arturo Paniagua; o *Colombina se casa. Baile de trajes* (1917), de Fernando Mota, entre otros; véase, para completar la nómina de dramas protagonizados por máscaras italianas en David George [1995]. Deben tenerse en cuenta también otros textos como *El príncipe sin novia* (1909) o *Drama en un bazar* (1911), de Emiliano Ramírez Ángel, así como *El palacio triste* (1913), de Martínez Sierra, o *La princesa que se chupaba el dedo* (1918), de Manuel Abril. También convendría revisar las piezas que formaron parte del «Teatro de los niños» de Jacinto Benavente, entre las que se encuentran *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909), del propio Benavente; *La muñeca irrompible* (1910), de Eduardo Marquina; o *La cabeza del dragón* (1910), de Valle-Inclán, entre otros textos. Una exhaustiva investigación sobre el teatro infantil se encuentra en el libro de Juan Cervera [1982], un extraordinario trabajo que podría completarse con nuevos títulos todavía inéditos para la investigación.

en la revista *Por esos mundos* [190 (1910), pp. 779-784]. La pieza se plantea como una «tragicomedia de marionetas», en la que no es difícil intuir la inspiración de los cuentos de hadas y princesas infantiles³⁰². La «farsa» transcurre en «el camarín de la princesa Alicia, en su castillo» [9], en cuyo escenario se nos muestra a una joven abúlica y aburrida –una versión más de la «princesa triste» rubendariana: «No sé qué tengo: mi alma está enferma...» [9]–, acompañada siempre por Berta, «la dueña quintañona» que hace las veces de criada y confidente; en la relación entre ambas se descubre la tradición de la joven inexperta e ingenua y la anciana sabia y consejera, que aplica en sentido común y la experiencia para hacerle ver a la joven lo mucho que debe aprender en la vida. Alicia no encuentra diversión ni en las cabriolas y contorsiones de su bufón, ni en las excursiones de cetrería, ni en las zambras de gitanos organizadas por Berta, de modo que ambas se sientan a esperar –porque «a veces el azar es más sabio que la más discreta de las previsiones» [10]–, hasta que escuchan «*el melodioso puntear de un laúd, al pie de la torre*» [11]. La apatía de la princesa parece curarse de pronto al escuchar «*una voz varonil, dulce y sonora, [que] canta una endecha*» [11]: «A la hermosa castellana / que oculta en la celosía / su belleza soberana, / si se asoma a la ventana / le diría... [...] Que mi alma está enamorada / de la suya angelical, / en la que una buena hada / puso una gran llamarada / de ideal» [11-12]. A pesar de las advertencias de su dueña, Alicia se deja llevar por ese «soplo de arte, de poesía, quizás de amor» [12] que le ofrece Gontrán –un trovador de medio pelo que utiliza su arte para asegurarse comida y sustento–, pues piensa que si lo acoge en casa puede acabar su melancolía. Sin embargo, los hechos le muestran una de sus primeras enseñanzas: un engaño-desengaño sobre la profesión artística utilizada con fines espurios y una demostración de la utilización también interesada –por esnobismo– a la que se somete a los artistas:

GONTRÁN.– ¡Oh, mis trovas! Más que yo las estimáis, ciertamente.

ALICIA.– ¿No sois entusiasta de vuestra profesión artística?

GONTRÁN.– Transijo con ella porque me da de comer; de otro modo, fuéranse muy noramala mi guzla y mis canciones.

ALICIA.– ¡Me asombra oíros!

GONTRÁN.– Pues no os asombréis. El Arte, señora mía, en los tiempos que corren, no es sino un oficio cualquiera; oficio de engaña-bobos y de afloja-bolsas. Lo que se niega

³⁰² La ilustración de la portada de *Teatro de marionetas* está relacionada con la obra concreta que analizamos. Se trata de una imagen firmada por el dibujante Yzquierdo Durán –en gris, azul y amarillo–, en la que se representa el momento en el que el trovador se presenta ante la Princesa en el castillo. Ambos personajes lucen trajes de inspiración medieval; Alicia está sentada en una especie de trono y Gontrán lleva una vihuela y está de pie, junto a un tapiz sobre el cual está estampado un escudo.

por humanidad se concede por el prurito vanidoso de aproximarse a uno de nosotros, seres superiores en apariencias, hombres mezquinos tratados íntimamente. A buen seguro que, si un viandante cualquiera os pidiese alberque y comida, habríais de negarle tal merced.

ALICIA.— ¡Buena fuera! Mi castillo no es mesón ni hostería.

GONTRÁN.— En cambio, a mí me rogáis que acepte las mismas dádivas, sólo porque hube de pedíros las musicalmente y con la malicia de ofrecer más de lo que daba...

ALICIA.— (*Enojada.*) Sois cínico.

GONTRÁN.— Soy sincero [14]³⁰³.

El juglar come y bebe hasta emborracharse y finalmente tienen que echarlo del castillo, así que la princesa vuelve a sentir una desilusión, luego confirmada cuando advierte la falsedad de los sentimientos que sus amigas Berenguela y Teodora sienten hacia ella; antes había sido advertida, una vez más, por Berta: «No te ilusiones demasiado, señora. Eres muy joven, y por lo tanto inexperta. No confíes gran cosa en la amistad» [18]. El desencanto anodino de Alicia encuentra otro desafío en la última prueba a la que se enfrenta. El llanto de la princesa cesa con la llegada de una buena noticia para el reino, que anuncia la derrota del príncipe enemigo: «Ahora sí que hallé la verdadera dicha: la que proporcionan el Poder, la Fuerza, la Dominación» [20]. El regocijo de la joven es de nuevo engañoso, pues cree que con la humillación —a la que se niega el príncipe— o la muerte de su oponente conseguirá la felicidad que busca. Sus ideas cambian tras escuchar las palabras de su criada sobre el valor de la vida humana: «Nunca pensé que la muerte de un semejante pueda proporcionarnos bienandanzas» [22]. El príncipe Guido agradece la magnanimidad de Alicia y se tiende a sus plantas para declararse «esclavo de [su] hermosura»: «Lo que no logró tu cólera, lo ha conseguido tu bondad. [...] ¡Hasta pronto, Princesa! Volveré a verte: que con extraña habilidad has sabido, al libertar mi cuerpo, aprisionarme el alma...» [24]. El proceso de aprendizaje de Alicia culmina con el descubrimiento de la bondad y del amor en circunstancias extremas:

ALICIA.— (*Abrazando a Berta.*) ¡Ay, Berta amiga! No sé lo que me pasa...

BERTA.— ¿Sufres?

ALICIA.— Muy al contrario... Mi alma se inunda de placidez indefinible... ¡Ahora sí que me siento venturosa!

BERTA.— Has sido buena; la bondad te ha salvado. Ser bueno sin otro móvil que la satisfacción de serlo basta para ser dichoso.

ALICIA.— No sé... No sé si mi alegría nace por recordar que he sido buena o por saber que soy amada...

BERTA.— Ambas cosas, Princesa, contribuyen a hacerte feliz.

³⁰³ En la sincera desvergüenza del trovador es reconocible la actitud de personajes coetáneos, como el Crispín o el Arlequín de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente.

ALICIA.— Dices bien, Berta. ¡La bondad y el amor! He aquí los dos veneros que forman el manantial de la dicha... [25].

El carácter farsesco que en principio plantea la obra se minimiza en favor de un mensaje más idealista, que defiende —con altas dosis de ingenuidad y con cierta intención moral— las virtudes del amor y de la bondad, luego de las pruebas a las que el destino somete a la princesa durante su proceso de aprendizaje. Se trata, pues, de una especie de cuento dramático con moraleja, cuya simplicidad responde a la propia forma dramática elegida: el teatro de marionetas. Esta fórmula se propone mostrar ante el público —infantil y/o adulto— la importancia de cuestiones que en principio son trascendentes, pero que se muestran mediante una gran economía de medios formales y de contenido. En su aparente inocencia, la obra incluye, como hemos visto, reflexiones y críticas sobre cuestiones de fondo que son poco inocentes: la abulia finisecular, los artificios y engaños del arte y de la vida artística, el desengaño de las relaciones humanas y el inadecuado ejercicio de un poder absoluto. Frente a los problemas que se le plantean a la princesa en su búsqueda de la felicidad, el destino pone en sus manos la posibilidad de comprobar cómo la bondad y el amor suponen un «manantial de dicha». Aun cuando el desarrollo argumental pueda parecer simplista —no obstante la condensación de situaciones dramáticas—, no debemos perder de vista, en ningún caso, que nos encontramos ante una pieza que asume conscientemente sus limitaciones y que adopta un tono adecuado y coherente con la fórmula teatral de la que parte. En este sentido, esta «tragicomedia» es una muestra más de la apuesta por un teatro más «poético» y menos convencional, cuyas posibilidades artísticas se derivan de una estilización de la convención dramática y de los recursos teatrales, facilitada por la elección de las marionetas para una hipotética puesta en escena.

Otra de las muestras escogidas como representación inédita de la «farsa simbolista» —en este caso acompañada de música— es *El príncipe bohemio. Opereta en un acto y cuatro cuadros*, de Manuel Merino y Manuel González de Lara, con música del maestro Millán, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 30 de octubre de 1914. La pieza, que tienen un reparto de más de una treintena de personajes —más los integrantes del coro y el cuerpo de baile— está ambientada «en el castillo de Málgara (cerca de Constantinopla) y a orillas del Bósforo» y «en Silistra, pequeña ciudad o cantón también cercano a Constantinopla» en la «época actual» [1914: 6], detalles

espacio-temporales que dan cuenta del carácter imaginario y desenfadado de la obra, propio, por lo demás, de este tipo de formas teatrales de evasión como la opereta.

El desarrollo de la trama argumental gira en torno a la futura boda de la duquesita rusa Olga con el príncipe turco Alí, que no se conocen pero cuyo matrimonio de conveniencia servirá para concertar una alianza política en Turquía. La pieza se inicia con una petición de mano a la que no asiste el príncipe porque, según se nos dice, se encuentra realizando el servicio militar, aunque lo que sabemos es que está lejos de la corte por su afición a la vida bohemia. La duquesa, por el contrario, se nos muestra como una joven soñadora e idealista, consciente de sus obligaciones sociales pero deseosa de que el príncipe se corresponda con su ideal amoroso:

OLGA.— Princesa bella y gentil,
 temprana rosa de Abril,
 que sueñas con los amores
 de príncipes gallardos, seductores.
 Si el príncipe no es igual,
 que el de tu sueño ideal,
 no pierdas, no, la esperanza
 que puedes bien llegar a amar.
 Tú debes hablarle al corazón,
 llegarle al fondo del alma;
 y espera con mucha calma
 que así nace la ilusión [8].

Sin embargo, las noticias que recibe sobre las costumbres de Alí le producen solo ansiedad e incertidumbre: «Muere mi ideal, / ¿qué va a ser de mí? / ¡Qué triste ser princesa, / qué desventura, / es inmensa mi amargura! / Yo soñaba amor. / ¡Triste despertar! / ¿Será eterno mi dolor?» [15-16]. Es en ese momento cuando decide urdir un plan –basado en el viejo recurso del disfraz, que mediante el equívoco permite el descubrimiento de la verdad– para mitigar su desazón y conocer realmente cuál es la realidad cotidiana de Alí. Suplanta la personalidad de la vendedora de flores en el mercado de Silistra –donde se encuentra el príncipe– y se propone seducirlo para poner a prueba su confianza. Mientras tanto, el joven se lamenta, junto a su última conquista, de pasar su última noche de soltería –«¡A reír, a cantar y a gozar! / Hay que tener valor, / debemos olvidar, / ya que esta noche / puedo yo todavía soñar» [21]–, aun cuando desconozca que las cualidades de su prometida pueden satisfacerle quizás más de lo que imagina:

MANÓN.— (*Con coquetería.*) ¡Quién sabe si serás más dichoso...! ¿No amas a tu prometida...? Dicen que es bella como un crisantemo..., buena como una oración.
ALÍ.— ¡Qué importa! No es para mí el mundo que me espera. Mi alma no puede confinarse en esa vida rutinaria. ¡Yo sueño a todas horas con París..., con mi París! Para mí no hay más vida que aquella... [20]

El encuentro entre la duquesita y el príncipe en el mercado, mientras a su alrededor bailan varias mujeres la danza de los velos, permite un nuevo cortejo amoroso con promesas de amor eterno por parte de Alí, quien dice reconocer que «esa criatura ha sido la única mujer que ha inspirado en mí una pasión desinteresada, leal, honesta...» [32]. Esa convicción resulta problemática para el joven cuando Olga se quita el disfraz y se descubre ante el príncipe:

ALÍ.— [...] ¿Quién sois, tan bella dama?
OLGA.— Fui hasta hoy la desdeñada prometida del príncipe Alí.
ALÍ.— ¡Olga!
OLGA.— La duquesa Olga, que os sabe enamorado de otra mujer, a quien esperáis aquí; que sabe cuánto odiáis la cruel razón de Estado y que gustosa os redime de todas vuestras promesas.
ALÍ.— ¡Oh, no! Esto no es posible. ¿Vuestro parecido...? ¿Esa voz deliciosa...? ¿Qué ardid tramáis contra mí? ¡Átiva princesa o bella jardinera, fueses quien fueses, a ti es a quien amo locamente!
[...]
OLGA.— [...] Yo también odio la razón de Estado.
ALÍ.— Y yo me desposeo de toda clase de honores. Seré desde hoy solamente un oficial que, enamorado de la jardinera Olga, quiere hacerla su esposa.

Como se deduce del análisis argumental de la pieza, el conflicto planteado remite a una situación amorosa más o menos convencional, en la que se utilizan recursos propios de la farsa y del teatro cómico. No obstante, en la personalidad de la duquesita y en los medios que utiliza para conquistar el corazón de su prometido se deduce cierta orientación poética. Lo que en principio se plantea como una cuestión de moral conservadora por la oposición entre la vida bohemia y tarambana del príncipe y el compromiso que ha asumido con su padre para casarse con la duquesita, adquiere un tono distinto si lo analizamos desde perspectivas diferentes. Por un lado, la actitud de Alí puede entenderse como la de alguien que teme perder la libertad de una vida soñadora y hedonista —y, por ello, eternamente insatisfecha— por la asunción de la que él cree será una vida más pautada y aburrida; por ello se entrega con amargura e intensidad a su última noche de vida bohemia, como años después hará el Dionisio de *Tres sombreros de copa*. Tras el encuentro con la jardinera que le vende dalias, el príncipe cree haber descubierto el verdadero amor a la manera del Don Juan de Zorrilla. Por otro

lado, la utilización del disfraz y la situación de equívoco que se produce cuando el joven descubre que la vendedora de flores y su prometida son la misma persona le muestran no solo que las apariencias casi siempre engañan sino que la realidad del amor –y en este caso de la atracción puramente física– se interpreta de manera distinta dependiendo de la forma en que nos enfrentemos a esos sentimientos; en el caso de Alí, el compromiso asumido y el miedo a encorsetarse le impiden sentir el deseo que sí experimenta cuando no está presionado por esos condicionantes; irónicamente, Olga consigue enamorar al príncipe en esas circunstancias y no como su prometida de conveniencia. En este sentido, algunos elementos de la trama y de la personalidad de sus protagonistas pueden identificarse con cierto idealismo y con las características de una farsa poética de mayor profundidad interpretativa, que no siempre se perfilan adecuadamente porque lo que prima es la intrascendencia propia del género. No obstante, como ocurre en *Los intereses creados*, la supuesta trascendencia melodramática que se afirma con el *happy end* no debe desorientarnos sobre el verdadero sentido irónico del argumento en el que, por encima de todo, se privilegia el triunfo de la farsa.

11.6. La síntesis dramático-musical:

Alma remota. Drama sinfónico (1910), de Antonio G. Linares

La música es uno de los lenguajes artísticos más importantes para el drama simbolista, hasta el punto de que muchos dramas inspiraron composiciones musicales en las cuales la melodía expresaba las emociones o los sentimientos que los silencios dramáticos no eran capaces de llenar más que con la propia ausencia de palabra; véase, si no, la ópera de Debussy basada en el *Peleas y Melisanda* de Maeterlinck, que para muchos es incluso superior a la obra dramática. Una de las piezas que de alguna manera pretenden trasladar a la escena esta misma poética, aunque sin traspasar las fronteras del drama –y de ahí su frustrada novedad–, es *Alma remota. Drama sinfónico en dos actos*, de Antonio G. de Linares, publicado en 1910, pero nunca estrenado a pesar de la claridad con la que está presentada su hipotética puesta en escena tanto teóricamente –ahora veremos la explicación previa sobre las características del género al que se adscribe– como en la práctica, pues el texto va acompañado de las partituras que deben interpretarse e incluso de una especificación de los instrumentos requeridos, dependiendo de la ocasión, por una «gran orquesta» o por una «pequeña orquesta». En

la portadilla del libro se indica la doble autoría de la obra, que contiene «prosa poética de Antonio G. de Linares» y «poemas sinfónicos de Jesús Aroca», también considerados como «poemas musicales» en la cubierta.

El libro cuenta con un breve «Preámbulo» del autor sobre «El drama sinfónico, su carácter y su orientación» [1910: 7-9], que debemos asumir como un auténtico manifiesto por el planteamiento de un novedoso género dramático necesitado de una explicación teórica. En primer lugar, se define la denominación genérica de la pieza:

Drama sinfónico se titula esta obra, constituida por dos elementos artísticos integrantes: el diálogo, en prosa poética, y los poemas sinfónicos que en determinadas circunstancias interrumpen ese diálogo, no como elementos artísticos accesorios, sino como medio directo y único de expresión; en esto estriba la originalidad del drama sinfónico y la orientación nueva que significa en el teatro [7].

La idea inicial del autor es la de configurar una obra dramática en la que no solo intervenga la palabra poética sino la música por las posibilidades expresivas que otras disciplinas artísticas pueden aportar al drama. En este sentido, se proyecta la utilización de la música, no como acompañamiento simultáneo de los parlamentos de los personajes o como refuerzo de sus intervenciones –que ya se había realizado en la puesta en escena de *Los intereses creados*, entre otros ejemplos– sino «para añadir un matiz más a los matices de la prosa y a la estética de las decoraciones» [7]. La novedad radica, pues, en esa intervención independiente y desgajada de la música, en tanto que se trata del único lenguaje capaz de expresar determinados sentimientos cuando la palabra ya no puede reproducirlos: «Jamás, que yo sepa, se ha utilizado el poema sinfónico en el drama, desligándolo en absoluto de la frase y reemplazando a esta en aquellas escenas en las cuales tiene la emoción anímica complejidad y delicadeza tales, que no hay frases capaces de expresarla» [8]. Se busca reemplazar el silencio elocuente de esos momentos que no pueden ilustrarse con palabras con el poder de la música, pues si bien es cierto que «en nuestro teatro moderno, esas escenas mudas se han confiado exclusivamente al gesto, al talento mímico de los actores» [8], las posibilidades expresivas del lenguaje musical pueden completar con múltiples matices los sentimientos y emociones.

Se trata, sin duda, de una interesante propuesta teatral en la que intervienen diferentes manifestaciones artísticas, aunque al fin cada una realice su trabajo separadamente y no podamos hablar de una verdadera síntesis artística:

Creo, por lo tanto, que en la dramaturgia de futura actualidad, esas escenas culminantes en las cuales ha de asomarse el alma al rostro, pintando en él su drama íntimo y mudo, son perfectamente musicables, y en notas han de escribirse, y con gestos han de acotarse, en colaboración artística, íntimamente hermanada, de autor, actor y compositor.

Planteará el autor las situaciones y las actitudes, al par que el compositor, inspirándose en ellas, escribirá esos *parlamentos musicales* en los que el alma se expresa, cuando los labios, cohibidos ante ciertas emociones, callan [9].

El autor no considera que esa clara distinción entre música y palabra contradiga los intereses del drama, pues con la separación de la frase y el canto se consigue una mayor atención de los espectadores y una delimitación más ajustada de lo que cada una de esas artes pretende transmitir al público. Y así, hasta conseguir que el «drama sinfónico» se imponga incluso sobre la ópera, «ese gran absurdo [...] –con todas sus inverosimilitudes antiartísticas y con su inaguantable imperio de los *divos*–, [que] está llamado a desaparecer rápidamente...» [9] a favor del género teorizado por Antonio G. de Linares³⁰⁴.

La estructura de este «drama sinfónico» se articula en dos actos, compuestos a su vez por escenas y jornadas con título –en medio de las cuales se intercalan los «poemas musicales»–, de acuerdo con el siguiente esquema que hace las veces de partitura dramático-musical de la obra:

ACTO PRIMERO: «Los ojos muertos»

«Diciendo la orquesta el siguiente proemio musical, álzase lentamente el telón.
Aparece la terraza desierta» [27]

POEMA SINFÓNICO: «Introducción»

«Sonando la última nota, llegan del jardín, por la izquierda [...]» [27]

Escena primera
Escena segunda
Escena tercera

³⁰⁴ Como epílogo del libro se incluye un elogioso «juicio crítico» de José Francos Rodríguez titulado «Un autor nuevo» sobre la novedad de la obra: «Antonio G. de Linares es un joven de talento, entusiasta por el arte, en el que entra con todos los anhelos y afanes propios de los espíritus superiores. [...] Su drama sinfónico, *Alma remota*, seduce por su tendencia y por el modo como está escrito. Es la obra de un fervoroso poeta, cuya inspiración elevada, se mece muy por encima de las vulgaridades corrientes. Linares cree que en la expresión de los grandes afectos de la vida, de las grandes pasiones, de las luchas del alma, pueden colaborar y completarse la palabra, expresión de ideas, y el sonido, que exterioriza el sentimiento. [...] En *Alma remota* se inicia una tendencia artística que merece no solo aplauso, sino atención profunda. El poeta luce las gallardías de su inspiración en escenas tramadas con vigor y delicadeza admirables; pero, además de esto, Linares marca con la decisión del convencido nuevos rumbos para el Teatro» [131-133].

Escena cuarta
Escena quinta
Escena sexta

Final de la escena: *«En tal instante se interpretará el poema sinfónico La borrasca, cuyo motivo es, luego de un desgarrado sollozo, la remembranza de ilusiones perdidas que evoca, lejano, un popular canto de amor. Tras de este instante de melancólica serenidad, torna, en lamentos y en iras, el oleaje de las pasiones desencadenadas, para terminar en la brusca serenidad de una firme rebelión del alma contra el adverso destino»* [57]

POEMA SINFÓNICO: «La borrasca»

«Diciéndose la última frase de este poema sinfónico, aparecen [...]» [61]

Escena séptima
Escena octava

Final de la escena: *«[...] Cae el telón, muy lento, en tanto que la orquesta dice el siguiente epílogo:»* [66]

POEMA SINFÓNICO: «Epílogo»

ACTO SEGUNDO:

Jornada primera: «Sonata de amor»

Escena primera
Escena segunda
Escena tercera
Escena cuarta
Escena quinta
Escena sexta
Escena séptima
Escena octava
Escena novena
Escena décima
Escena undécima
Escena duodécima
Escena decimotercera

Final de la escena: *«[...] En ese momento da principio la interpretación del poema sinfónico Sonata de amor, cuyo motivo se deduce del anterior diálogo»* [99]

POEMA SINFÓNICO: «Sonata de amor»

Escena decimocuarta
Escena decimoquinta

Jornada segunda: «Noche del alma»

Escena primera
Escena segunda
Escena tercera

Escena cuarta
Escena quinta
Escena sexta
Escena séptima [música y diálogo]

Comienzo de la escena: «*Da principio el poema sinfónico El canto del bosque*»
[124]

POEMA SINFÓNICO: «El canto del bosque»

Escena octava [música y monólogo]

Comienzo de la escena: «*Dice la música un inefable lamento, al que se unen atormentadas remembranzas de la Sonata de amor. Sin extinguirse en absoluto el canto, que subsiste como lejano murmullo [...]*» [125]

Final de la escena: «*Termina el poema sinfónico en un dulce canto sedativo, caricia paternal y consoladora del alma del bosque [...]*» [126]

Escena novena

La obra lleva al frente un fragmento que hace las veces de lema procedente de *Cuento de abril* [13]³⁰⁵, una pieza de Ramón del Valle-Inclán con la que *Alma remota* comparte el mismo planteamiento poético sobre lo que debe ser un «teatro de ensueño»; el verso valleincliniano —«Los ojos de los ciegos guardan la poesía»— remite, asimismo, al título del primer acto de la obra, «Los ojos muertos», una denominación que alude al teatro maeterlinckiano y a la idea de los ciegos como personajes capaces de vislumbrar la luz de la verdad poética y del misterio, a pesar de la oscuridad en la que viven. En cuanto a la localización espacial del drama, toda «la acción se desarrolla en una agreste propiedad y espléndida residencia, situada en la región costanera de Cantabria, y en los alrededores de una ciudad montañesa» [17], aunque cada una de las partes de la obra escoge un escenario diferente (terrazza, salón, camino y claro del bosque), que focalizan el conflicto dramático en una progresión que nos conduce simbólicamente desde el espacio más inmediato de la casa, perceptible en la primera línea de la escena, hasta el camino que conduce al bosque que está a lo lejos —oculto para los espectadores en el primer acto— donde se producirá un encuentro amoroso. Las referencias temporales nos trasladan desde una tarde (correspondiente al acto primero) y una mañana (correspondiente a la jornada primera del acto segundo) de finales de mayo hasta las

³⁰⁵ La referencia en cuestión es la que sigue: «EL TROVADOR.— [...] La abeja / Sin la rosa bermeja no labra su panal, / No canta la cigarra sin sol. LA PRINCESA.— Pero su queja / Dicen los ruiseñores en la noche estival. / Se tiende la inconsútil escala del ensueño, / En el claro de luna más que en la luz del día, / Del sésamo cerrado, del imposible empeño, / Los ojos de los ciegos guardan la poesía»; citamos por la edición de Valle-Inclán [1997: 77].

últimas horas de la tarde y la noche de un día de primeros de junio (correspondiente a la jornada segunda que da por finalizada la obra); el tiempo se utiliza también simbólicamente, en la medida en que el encuentro amoroso y el desenlace del drama se producen durante la noche, momento propicio para el encuentro entre los amantes, especialmente si la relación se desarrolla de forma clandestina.

El acto primero se desarrolla en una terraza –cubierta por un techo repleto de hiedra y otras plantas, sustentado por varias columnas románicas, en su mayor parte ruinosas–, que da acceso, en segundo término, a un jardín, y en último lugar a un bosque de castaños y robles. Esta superposición de planos escénicos puede relacionarse con lo enmarañado de una trama cuyo fondo se va perfilando a medida que los personajes muestran sus pensamientos y sentimientos. El primer acto lleva por título «Los ojos muertos», pues la trama gira en torno a Felicia, una joven ciega de apenas veinte años cuya incapacidad para ver ha mermado sus posibilidades de amar, como ella misma señala en un parlamento que explicita el sentido inicial del título de la obra: «¡Ah, si yo pudiera ver...! ¡Ver las miradas que me contemplan y sumergir en ellas las mías...! Tocar el fondo del pensamiento, escudriñar sus últimos resquicios y separar en ellos la verdad de la ficción» [40]; la ceguera se ha convertido para Felicia, pues, en una circunstancia que mantiene a su alma –«escondida entre las sombras de su eterna noche» [40]– «tan remota, tan lejana, que a ella no alcanza esa ley tiránica del vivir que dicen es amar...» [41]. Junto a ella, su amiga Adela espera paciente y sin tristeza la llegada del amor, mientras que su otra amiga, Irene, pone de manifiesto los sinsabores de su matrimonio con Diego Rojas, hombre no querido por ella con quien, sin embargo, ha tenido que casarse por una imposición familiar basada en el interés económico; representaciones ambas de una sociedad burguesa que, en principio, anticipa el gineceo lorquiano de *Doña Rosita la soltera* con sus mismos condicionantes y frustraciones.

No obstante, es el regreso de Álvaro Cruz –un amigo de la infancia que ha instalado su residencia en Londres y que se ha convertido en compositor afamado– uno de los motores fundamentales de la obra, en la medida en que representa un elemento destabilizador para Felicia porque su presencia le hace replantearse su propio pasado, aun cuando ella afirme el carácter amistoso de su relación con el músico. También para el enigmático Álvaro Cruz los recuerdos suponen un reencuentro con la ingenuidad o la imaginación inherentes al mundo de la infancia y con una realidad casi de ensueño o incluso de cuento:

¡Qué horas aquellas...! Sentado al pie de un árbol favorito, decía el anciano rancias leyendas de encantamientos, y sus narraciones parecían unirse a los murmullos de la selva, formando con esta una sola voz, eco lejano de maravillosas ocurrencias. Hadas y quirománticos, princesas y trovadores, dragones y quimeras, paladines hazañosos y atribuladas doncellas: todo un pueblo de capitel surgía de entre el bosque, animado por la vida espectral de los ensueños... [33]

Antes de que este personaje cobre protagonismo, algunas de las situaciones condicionadas por las costumbres de clase se transforman gracias al alivio protector de la casa y de la amistad confortable de las tres mujeres. Diego Rojas recibe un telegrama en el que se le informa de la muerte de su padre e Irene aprovecha tal circunstancia para armarse de valor, decidir no acompañarlo a Madrid y dar por finalizado el yugo matrimonial bajo el que ella se siente sometida; la nueva situación se ilustra musicalmente con «La borrasca», un poema sinfónico interpretado en el momento de mayor intensidad dramática, *«cuyo motivo es, luego de un desgarrado sollozo, la remembranza de ilusiones perdidas que evoca, lejano, un popular canto de amor. Tras de este instante de melancólica serenidad, torna, en lamentos y en iras, el oleaje de las pasiones desencadenadas, para terminar en la brusca serenidad de una firme rebelión del alma contra el adverso destino»* [57]. Es precisamente en ese momento de tanta trascendencia para Irene cuando aparecen Álvaro y Felicia, que intenta frenar los renovados impulsos vitales de su amiga porque siente que debe protegerla ante la incertidumbre de lo porvenir; en su condición de ciega –tal y como es propio de este tipo de personajes, según su codificación simbólica– advierte, quizás, el peligro que acecha o la necesidad de prudencia ante un futuro desconocido. La intensidad del diálogo entre las dos mujeres concluye con un pertinente «Epílogo» musical, que completa el significado emocional de sus dos visiones contrapuestas de la vida ante la adversidad –activa / contemplativa– y que ilustra la protección casi maternal que Felicia –todavía ignorante del vuelco que el destino les impondrá– ofrece con generosidad a su amiga:

IRENE.— ¡Yo no soy una humilde, soy una impulsiva! Mi espíritu y mi cuerpo arden en ansias de vida intensa, amorosa, y noble con nobleza donosa y valiente, con nobleza cual yo la comprendo, que no es como la entienden las gentes... (*Tras una pausa, y hablando como en ensueño.*) Yo quiero hacer mucho bien; anhelo socorrer muchos infortunios y alegrar muchas tristezas; deseo, en mi camino azaroso y lejano, muchas flores, mucha luz, y mucho amor... He de marchar sobre una senda reidora de felices días, y sin un pesar, como sin un remordimiento, iré dichosa y serena al encuentro de la muerte... [...] ¡Corro hacia el porvenir...! Allá voy, en mi cordura o en mi demencia, buscando un remoto vergel esmaltado de corolas, bañado en suaves reflejos, y encantado por los ecos de inextinguibles armonías... [64]

[...]

FELICIA.— [...] ¡La vida, que es implacable dominadora, quebrantó tu fortaleza y puso en trance de muerte tu ventura...! ¡Contra la desgracia son inútiles las airadas rebeliones del alma, y nulas las ofensas de las manos: solo es arma válida la resignada calma...! [...] ¡Yo te amo, yo te estimo, dentro y fuera de la ley humana, sumisa a las costumbres como en rebeldía contra ellas, pero quiero apartarte de nuevos sufrimientos, que en acecho supongo, en esa lejanía donde tú ves luz y para mí solo hay sombras, donde tú esperas flores y yo temo abrojos, donde tú quieres perpetuas canciones y yo creo escuchar eternos lamentos...! [65-66]

El acto segundo está dividido en dos jornadas: «Sonata de amor» y «Noche del alma». En la primera de ellas, el espacio en el que se desarrolla la trama cambia sustancialmente, pues ahora nos encontramos en un «salón-hall» con una «galería de vidrieras al foro», desde la que se percibe la presencia del jardín y, a lo lejos, «la costa escarpada y el mar» [77]. La acción se desarrolla durante la mañana de un día de junio, trascendental para Felicia por la transformación que se producirá en ella. Más allá de ciertos detalles argumentales que se introducen en la trama —como el proyecto de construcción de un asilo para niños desarraigados, a instancias de la condesa de Armental, en unos terrenos cedidos por la joven, que será cuestión significativa en el desenlace de la trama—, lo que motiva el cambio de actitud de Felicia es «*un canastillo lleno de rosas blancas, manchadas de rojo*» [90] que el Abuelo Juan le regala. Las rosas cumplen con su función metafórica de identificación con el amor, pues protagonizan una historia evocadora que afecta por igual a Felicia y a Álvaro, según refiere el anciano:

ABUELO JUAN.— [...] He de contaros una historia: la de aquellos rosales que siendo chicuelos plantasteis en el bosque...

ÁLVARO.— ¡Es cierto...! Los recuerdo: Felicia plantó uno a la izquierda del arroyo; a la derecha afirmé yo el otro...

FELICIA.— ¿Qué fue de ellos, abuelo...?

ABUELO JUAN.— ¡Lo que pudiere ser de vosotros! (*Breve pausa.*) Crecieron erguidos y por igual, separados que estaban por el cauce... Llegado mayo florecieron, con rosas blancas el uno, con rosas encarnadas el otro... Pero las ramas, medrando que iban, asomáronse al arroyo, y en tal disposición se buscaron, y buscándose mermaron el lugar que las separaba... Ello fue que acertaron a tocarse los rosales; ello fue que se enzarzaron luego, y que al llevar flor en la primavera siguiente las rosas de nieve y las rosas de grana se confundían, cual si tuvieran su asiento en una misma planta... [...] Por eso ahora, las flores de vuestros rosales (*Designando las rosas que Felicia ha prendido sobre su pecho.*), estas flores, no son blancas ni rojas, que son de nieve manchada de grana, o de grana manchada de nieve... [93-94].

Las palabras del Abuelo Juan, que desea ver unidos a Felicia y a Álvaro, tienen para la joven un significado especial, que siente en su interior sensaciones nuevas, aun

cuando ella se muestre convencida todavía de no saber lo que es el amor, pues, como le dice el joven, «apegada a tus encantos de chiquilla sigues» y «a tu alma remota no alcanzan estos reflejos de incendio, que son alborear de pasión y amanecer de sufrimiento...» [96]. Esa inexperiencia o esa incapacidad para expresar los sentimientos –relacionada con la ceguera, como si esa condición física tuviera también implicaciones de orden espiritual o emocional– requieren de un nuevo lenguaje, relacionado con otras capacidades sensoriales, que en este caso se traduce en la música:

ÁLVARO.– (*Abstraído.*) ¡Tal vez pudieres escuchar divinas pláticas, capaces de llevar a tu alma, sin pasar por los ojos, esa luz de amor que a tus pupilas es negada...!

FELICIA.– ¿Existe tal lenguaje?

ÁLVARO.– ¡Sí, existe! (*Luego de brevísima pausa.*) ¡Se dice con notas, Felicia, cuando decir se sabe...!

FELICIA.– (*Con pronta e inmensa esperanza.*) ¿Tú sabrías?

ÁLVARO.– (*Indeciso.*) Para ello, sería menester...

FELICIA.– (*Adivinando lo callado por Álvaro.*) ¡Que amaras...! (*Lenta y penosamente.*) ¡Verdad es...! [96-97]

Pero esa pasión que le falta al joven para encarnar musicalmente sus sentimientos no viene provocada por Felicia –a pesar de sus esperanzas– sino de Irene, que intenta seducirlo: «Usted [...] dice no haber amado jamás con loco amor, pero allá, en la interna visión de su fantasía, ¿no puede usted evocar, no puede percibir esos trágicos, esos sublimes anhelos...? (*Con acento apasionado.*) ¡Imagine usted que, pendiente de la inspiración de su alma, otra alma de mujer, desierta de amores y alegrías, espera su redención...!» [98]. Felicia aplica a su desgracia las palabras de su amiga y Álvaro finalmente se acerca al piano e interpreta una «Sonata de amor» inspirada por Irene, aunque con cierta ironía trágica la ciega se convenza de que ha sido ella la inspiradora y de que esa música puede devolverle la luz a su corazón: «¡Esa es, Álvaro, esa es la luminosa plática de amor...! ¡Cuán próxima, cuán esplendente es mi alma, antes oscura, antes remota...! ¡Mi corazón ciego tornose vidente, y al salir del misterio de su triste noche, perdió el monótono ritmo de sus latidos...!» [103]. Esa nueva esperanza, concebida como un instante de felicidad, se destruye luego a ojos de los espectadores, que contemplan cómo Álvaro se interna en el bosque con Irene, mientras Felicia celebra en el centro de la escena un gozo efímero.

En la segunda jornada de este acto segundo –que es quizás la de mayor trascendencia por la fusión artística y por las sugerencias sensoriales que provoca–, la acción nos traslada, primero, a un «camino del parque» en el cual se advierte «la linde del cercano bosque» [111]. El planteamiento de la escena se intensifica

metafóricamente porque «*en todo el paisaje se percibe el reciente estrago de una tormenta*» [111], una circunstancia coincidente con la «tormenta» que ha de provocar la «traición» de los amantes, que en esta jornada se declaran mutuamente sus sentimientos; en este caso, asimismo, los hechos se desarrollan al final de la tarde, lo que nos hace pensar en la identificación de los hechos con el claroscuro del tarde, en tanto que, como vemos, los sentimientos de los personajes y la ambientación espacial del drama se proyectan indistintamente para conseguir una misma unidad de sentido dramático.

Después se produce una interesante mutación que tiene alcance simbólico en relación con la historia de los rosales que había contado en Abuelo Juan; el que plantó Álvaro ha sufrido las consecuencias de la tormenta y se ha desbaratado, como la esperanza de Felicia en su amor con el joven. El paisaje se convierte de tal manera en proyección del ambiente en el que en este momento se desarrolla la trama: «*Claro en un bosque de castaños y robles. En primer término un arroyo, y en una de sus orillas un rosal quebrado por la borrasca. Junto a él, y en la margen opuesta, trozos desgajados de otro rosal, esparcidos sobre el suelo*» [116]. Ese lugar es, además, un remanso de paz para Felicia, como ella misma describe con un lenguaje pleno de recursos poéticos: «Desde niña me refugio en él, siempre que deseo un ambiente de calma, y horas hay en las cuales paréceme que todas sus bellezas se funden y hermanan, y que en su quinta esencia [*sic*], hecha sonido y trocada en inefable armonía, palpita el alma del bosque: ave de niebla que pasa sobre mi frente, con blanda caricia de sus intangibles alas...» [117]. Esta hipersensibilidad de la joven le permite disfrutar de una profunda vida espiritual, pero también le infunde el miedo a la soledad, pues «siento a veces miedo, un terror invencible de quedar algún día sola en el mundo, sin cariños y sin anhelos, y como el mendigo entre sus harapos, yo misma entre mis riquezas, viviendo en muerte o muriendo en vida, esperar la hora de fenecer, más piadosa que las inclemencias de tal vivir...» [123]. En definitiva, esa extraordinaria capacidad de percibir la realidad o lo porvenir es lo que Felicia experimenta con dolor, quizás porque ya intuye que el desenlace del drama no será favorable para ella; una percepción que también advierten los lectores o espectadores de la obra, en tanto que sienten la tensión dramática previa a la resolución del conflicto.

El momento de mayor intensidad dramática de la obra se produce con la llegada de una noche interpelada por la joven con palabras de desaliento, que bien pudieran estar dirigidas, con actitud nihilista, hacia ese destino cruel e inexorable que se impone sobre el ser humano: «¿Dónde estás tú, estrella de mis penas o venturas...? ¿Por qué,

victoriosa de tinieblas eternas, detienes ante mí tus fulgores...? ¿Dónde estás tú, estrella de mi suerte, que desde inmensa lejanía me contemplas, con una sonrisa, quizás con una lágrima en tu destello...?» [124]. La imprecación desesperada de Felicia se ilustra simultáneamente con el último poema sinfónico de la obra: «El canto del bosque». Las notas musicales se enredan ahora entre los árboles de un bosque sumido en la oscuridad —ahora los espectadores pudieran ser tan ciegos como Felicia, si el director así quisiera considerarlo— y en la escena se representa una especie de pantomima que conduce al beso de los amantes, única evidencia para ella de su tragedia:

Da principio el poema sinfónico El canto del bosque. Durante un momento, Felicia permanece abstraída. Llegan después, por la derecha y en último término, Irene y Álvaro, quienes susurrando amores cruzan muy lentamente el claro, por detrás del banco de rocas, y sin percibir a Felicia. Esta, inmovilizada por la sorpresa, reconoce las voces de los amantes, y sin conseguir escuchar sus palabras, pero adivinando por la entonación del diálogo cuál es la naturaleza de él, apoya sus manos temblorosas sobre la piedra, e inclina el busto hacia adelante, en desesperada tensión de sus sentidos, pugnando por oír lo que no puede ver. Pasando junto a Felicia, Álvaro estrecha entre sus brazos a Irene. Óyese, claro y vibrante, el restallar de un beso...

[...]

(Dice la música un inefable lamento, al que se unen atormentadas remembranzas de la Sonata de amor. Sin extinguirse en absoluto el canto, que subsiste como lejano murmullo, alza Felicia la cara bañada en lágrimas, dirigiendo al bosque su doliente queja.) ¡Bosque mío...! ¡Sé clemente...! ¡Sé piadoso...! ¡Dame el olvido y la infinita paz de tu alma centenaria...!

Termina el poema sinfónico en un dulce canto sedativo, caricia paternal y consoladora del alma del bosque al alma herida de Felicia [125-126].

A partir de este momento, ni siquiera el proyecto filantrópico de la condesa de Armental —«Villa Felicia»— será acicate suficiente para seguir hacia adelante, pues los hechos la conducen a una situación inquietante, en la cual el personaje se convierte en una especie de sombra o estatua —«terror», «frío», «espanto» y «miedo»— que camina hacia ninguna parte —¿quizás hacia la muerte?—, como los personajes a los que nos acostumbraron los primeros dramas maeterlinckianos:

ADELA.— *(Llegando por la izquierda, corre hacia su amiga.) ¡Felicia...! (Con angustia.) ¿Han pasado por aquí...? ¿Los oíste...? (Ante una muda afirmación.) ¡Pobre...! (Tras breve pausa, durante la cual Felicia llora entre sus brazos.) ¡No desesperes...! ¡Piensa en los chiquillos de «Villa Felicia»: ellos, con sus caricias, ahuyentarán tu dolor...!*

FELICIA.— *¡No...! ¡Serán ingratos también, y como el mendigo entre sus harapos, yo entre mis riquezas aguardaré la hora compasiva del fenecer, viviendo en muerte...,*

sepultados en sombra los ojos..., sepultada en sombra el alma...! (*Con indecible terror.*) ¡Vámonos, Adela...!

ADELA.— ¿Esperamos al Abuelo Juan?

FELICIA.— ¡No, no...! ¡Vámonos...! (*Envolviéndose en el abrigo.*) ¡Siento frío, un intenso frío...! (*Asiendo, con espanto, el brazo de Adela.*) ¡Siento miedo, un angustioso miedo...! [126-127]

Como hemos esbozado, el argumento se reduce a una trama protagonizada por el clásico triángulo amoroso, en este caso personalizado en Álvaro Cruz y en las amigas Felicia e Irene. Hemos visto cómo la llegada del compositor a la casa supone una especie de revulsivo para la insatisfacción vital de Felicia, que inicialmente se niega los sentimientos hacia el joven —renovados por el recuerdo de un pasado adolescente—, pero que después se torna esperanza de amor gracias a la historia de los dos rosales enlazados que el Abuelo Juan identifica con ellos y, sobre todo, gracias a la música, un lenguaje capaz de mostrar a Felicia los sentimientos que sus palabras no pueden verbalizar. Sin embargo, esa esperanza pronto se trastoca por la distorsión que supone la presencia de Irene, la joven que se rebela con valentía contra su matrimonio impuesto y que realmente se siente atraída por Álvaro.

El desarrollo de la trama tiene implicaciones, a su vez, sobre los caracteres de los personajes. Álvaro Cruz representa al artista modernista que —por lo poco que sabemos, pues no interesa demasiado para la resolución del conflicto— ha vivido conforme a una bohemia obligada por las dificultades de triunfar en el mundo del arte, y al mismo tiempo supone un poderoso atractivo para todas por su belleza y por la fuerza evocadora del arte que cultiva. Por otro lado, frente a la actitud activa y rebelde que caracteriza a Irene —especialmente por la decisión trascendental que toma con respecto a su matrimonio y por su oposición a las normas sociales y morales—, el carácter de Felicia —generalmente retraído por las limitaciones o la inseguridad derivadas de su ceguera— nos presenta una actitud reservada y contemplativa, menos activa, pero privilegiada, pues es precisamente su falta de visión la que —en consonancia con la adscripción simbólica de los ciegos— le permite una interpretación más profunda de la realidad en su doble aspecto positivo y negativo; de ahí que la resolución de la historia esté revestida de tragedia, en la medida en que su discapacidad le permite percibir aspectos de una realidad amarga para ella. La felicidad que parecía vislumbrarse gracias a la música es ilusoria y efímera —como en la más pura tópica modernista— porque, a sus espaldas, se ha gestado otra historia de amor de la que ella no puede ser partícipe.

En relación con la forma lingüística del drama, debemos señalar el carácter poético de los diálogos. La expresión de los sentimientos, la evocación del pasado o las reflexiones de gran calado se introducen mediante una ampliación de los parlamentos que da lugar a verdaderos monólogos –a la manera chejoviana– en los cuales se produce una suspensión del tiempo dramático y una intensificación de los recursos poéticos del lenguaje. El resultado es una prosa poética equiparable a la introducción de la música y coincidente con ella tanto en la simultaneidad de ambos lenguajes como en su capacidad sensorial. Escénicamente, esta utilización simbólica se advierte también en la proyección de los estados de ánimo de los personajes en el espacio de la representación y en la pintura de los decorados; resulta especialmente significativo, en este caso, el valor de los rosales –plantados junto al arroyo desde hace muchos, donde han resistido a las inclemencias del tiempo, pero cercenados repentinamente por una tormenta–, que se identifican con la esperanza de un amor frustrado.

Por último, independientemente del argumento que en este caso da cuerpo al drama, lo más novedoso de una propuesta como la que hemos analizado es su pretensión de utilizar diferentes lenguajes artísticos para configurar una realidad escénica compleja y total. La música sirve para expresar aquellos sentimientos que las palabras no son capaces de referir y para provocar en los espectadores sensaciones distintas a las que produce la representación, mediante el diálogo, de las pasiones. El problema al que deberíamos enfrentarnos es si, efectivamente, *Alma remota* responde en la práctica a la caracterización teórica que Antonio G. de Linares se propone, pero tal extremo resulta difícil de resolver si tenemos en cuenta que la obra nunca fue representada. No obstante, sirva este botón de muestra para documentar la pretensión de ciertos escritores y dramaturgos para abrir nuevas vías de teatralidad o, como en este caso, para plantearlas desde una perspectiva en principio conservadora y tradicional, pero que contiene propuestas interesantes para la renovación de la escena.

11.7. La influencia de D'Annunzio:

La zarabanda de las pasiones (1918), de Rafael López de Haro

La recepción del teatro D'Annunzio en España no ha merecido tanta atención como el de otros dramaturgos simbolistas que influyeron en nuestro país. Entre las piezas que se inspiran en su poética se encuentra *La zarabanda de las pasiones* (*Drama de almas*), de

Rafael López de Haro, publicada en 1918³⁰⁶. Se trata, quizás, de una de las mejores muestras de la influencia e inspiración del teatro dannunziano, pues tanto el tono como la ambientación de la obra responden en algunos aspectos a la estética dramática del escritor italiano y a ciertos caracteres del simbolismo decadentista, a pesar del carácter melodramático de ciertas situaciones. Al parece la obra ya estaba escrita en torno a 1912, pero López de Haro no se había atrevido a publicarla porque prefería estrenarla primero. El novelista envió el texto a Fernando Díaz de Mendoza y el actor le contestó con una carta (16 de abril de 1912), que aparece publicada junto al proemio del libro, firmado por Luis Esteso, director de la «Biblioteca de Autores Célebres» de la editorial de Juan Pueyo. En la carta, el marido de María Guerrero señala que se trata de «algo muy grande y muy hermoso, pero muy difícil de conquistar un éxito escénico» por «su valiente novedad» y porque «sus personajes pertenecen a una superhumanidad poco asequible a la capacidad de comprensión media del público». En definitiva, lo que le sugiere Díaz de Mendoza a López de Haro, con una intención que sólo atiende al interés comercial, es que «entre lo que usted ha hecho y lo que se hace en nuestros teatros existe un espacio muy ancho que el público no puede salvar de un salto y necesita jalones intermedios que le sirvan de punto de apoyo» [1918: 7]. El propio Esteso señala que «*La zarabanda de las pasiones* es un drama nuevo, que los empresarios verán con recelo, pues en el teatro, que es donde se aguarda con más impaciencia la novedad, se teme y se huye de todo lo que no se ha visto» [8]. Consciente de la dificultad de hacer llegar al público una obra que puede enmarcarse en la línea de un teatro poco convencional, el editor reclama la responsabilidad no sólo de los empresarios teatrales sino de los actores españoles, que «tienen la necesidad y la obligación de renovar el Arte» [8].

Este «drama de almas» se compone de tres actos, ambientados en un «paraje rocoso en las vertientes de una sierra» –en el cual se encuentra «un dolmen celta formado de lajas enormes, que llevan muchos siglos en equilibrio inexplicable» [9]–, en la «suntuosa y severa sala en [un] castillo» y en el «parque al lado del castillo», respectivamente. Con respecto al tiempo en que se desarrolla la obra, la acotación inicial indica que «transcurre la jornada teatral durante un crepúsculo que dora los fastigios; durante uno de esos crepúsculos cárdenos que se dicen de funesto augurio. La

³⁰⁶ El autor fue más conocido como novelista –«Novelas de la vida», «Novelas de las almas», «Novelas de la carne» y sobre todo «Novelas cortas»– y sus obras se publicaron en las colecciones de novela breve, como «El cuento semanal» o «Los contemporáneos».

anaranjada luz irá faltando poco a poco» [9]. Asimismo, el «crepúsculo» de «funesto augurio» que se cita en la acotación inicial anticipa la tragedia y el tono del drama. Las acotaciones relativas al espacio y al tiempo del segundo y el tercer acto están planteadas también de tal forma que se acentúa el carácter imaginario de la obra. En el segundo acto, nos situamos en una «suntuosa y severa sala en el castillo», con «un gran ventanal gótico», a través del cual «se ven las copas de cipreses y álamos, a la luz de la luna» [54]. Y en el tercer acto, la acción se traslada a un «paraje espesamente arbolado inmediato al castillo», en el cual se impone ya la ambientación antirrealista y poética: «No habrá más luz que la de la luna llena; el castillo y los árboles proyectarán sombras fantásticas. [...] Poesía y misterio» [87].

La pieza comienza con una escena en la que aparecen dos personajes de resonancias míticas y legendarias: un Mendigo asceta —«anciano, pero no decrepito, calvo, con intonsas barbas blancas como la espuma», con «cayado pastoril» y «a la espalda un zurrón para los mendrugos» y del cual «desde el primer momento interesará su figura bíblica y su expresión inteligente y extraordinaria» [9-10]— y un Peregrino extraviado —«un hombre joven avejentado por las fatigas y consumido por su mística fiebre», ataviado con «capa parda, a cuya esclavina se cosieron algunas valvas marinas; sombrero de teja, casi plano de alas, [...] sandalias» y «el apropiado bordón, con su calabaza colgada de la cruz» [10]—. El diálogo que mantienen ambos personajes —que de largo puede recordarnos el estilo del Valle-Inclán de las *Comedias bárbaras*— tiene la apariencia de una parábola de contenido religioso por las tópicas alusiones al camino recorrido en la vida, al goce de los placeres terrenales o al ejercicio de la caridad. Desde el comienzo sorprende el despliegue de inteligencia del Mendigo, que se convierte así en deudor de la tradición literaria del pícaro sabio y burlón:

EL MENDIGO.— ¿Pides limosna?

EL PEREGRINO.— Como tú, a lo que veo.

EL MENDIGO.— ¿Cómo yo? Tú no dirás como yo: «Dame una limosna, que no quise nunca trabajar».

EL PEREGRINO.— ¿Y te la dan?

EL MENDIGO.— Casi siempre. Y yo no les digo que Dios se lo pague, porque no quiero cargarle a Dios cuentas mías; ni les doy las gracias, porque tampoco se lo agradezco. Al que me socorre en la plaza pública, le contesto: «Barata compras tu fama de caritativo». Y al que me da su pan a solas, le hablo de este modo: «¿Has robado lo tuyo, pues lo entregas con tanta facilidad?».

EL PEREGRINO.— Agudo y cínico eres y mucho sabes para andar mendigando.

EL MENDIGO.— Para huir del trabajo y de la humillación hay que saber mucho más que para someterse al hombre y al trabajo. Yo he sido monago, sacristán, mozo de posada, recadero de monjas y santero. De todas partes salí por manos largas, gandul

y respondón. Después he sido memorialista, estafador y presidiario. Últimamente modelo de pintores para Cristos y Apóstoles. También algunas veces me vestí de romero para ocultar mi condición maleante y vivir a costa de Dios Nuestro Señor.

[...]

EL MENDIGO.— [...] ¿Adónde vas?

EL PEREGRINO.— Vengo. He llegado a Jerusalén.

EL MENDIGO.— ¿Y qué traes?

EL PEREGRINO.— Esperanza.

EL MENDIGO.— (*Escéptico.*) Para la sed de la boca no faltan manantiales [12-14].

Los hechos que transcurren después se concretan en un argumento reconocible, que plantea un conflicto amoroso de relaciones a varias bandas, pero que tiene un tratamiento cercano a lo que aquí estamos analizando como «teatro poético»; de ahí que lo más interesante de la obra, como suele ocurrir en este tipo de teatro, no sea el conflicto dramático sino la forma en que está planteado, así como la ambientación de la pieza y el lenguaje que se utiliza en ella. La historia se articula en torno a una compleja trama protagonizada por Edmundo —un famoso dramaturgo, «artista, a treinta leguas» [15], que de cuando se cuando se esconde en la montaña para escapar de quienes lo toman por loco—; Áurea —famosa actriz casada con Edmundo, que consiguió el triunfo gracias a la interpretación de sus obras, pero que únicamente vio en él a un artista creador—; un Doctor —«médico moderno, médico neurópata, que es como decir: médico-artista, médico-filósofo» [19], que busca por el monte, junto a Áurea, a Edmundo, para curarlo de su supuesto mal—; Elia —joven «independiente, arriscada, con ideas propias, como huérfana templada en la lucha, como doncella ansiosa, como temperamento sin frenos ni temores» [25-26], hija de Edmundo y Áurea, que pasa el tiempo dedicada a la caza como «una brava virgen gentilísima» [35]³⁰⁷—; y Alejandro —«hombre bello y gallardo», «algo brutal su hermosura de montaraz» [47], que se convertirá en víctima propiciatoria de la tragedia por el amor no correspondido que siente hacia Elia—.

³⁰⁷ Elia responde a la imagen de la mujer modernista como «ángel» y como *femme fatal*. Por un lado, se trata de una joven hermosa y pura, que, como diosa Diana, se muestra como «una fierecilla con las entrañas sin calor» [17]. Pero esa actitud virginal esconde también la impasibilidad de la esfinge. La frialdad que la hija comparte con la madre es una muestra de esa actitud hierática que ellas adoptan ante los hombres a quienes no desean: «¡Tienen ambas las entrañas frías! Ni tú ni yo conseguimos sacudir la más pequeña fibra de ellas. Son, ante nosotros, como estatuas» [58], dice Edmundo, en diálogo con Alejandro. La falta de correspondencia entre la fuerza instintiva de Alejandro y la actitud indiferente que Elia le muestra es una premonición del carácter trágico de la obra:

EDMUNDO.— [...] Tú vas a ella amante, con la fuerza de la vida, con la energía de la eternidad, con un amor impulsivo, instintivo, ¡salvaje! ¿No es eso?

ALEJANDRO.— ¡Eso, eso es!

EDMUNDO.— Y ella te opone algo inerte: una belleza neutra, hermética, impasible. Y no es sensación de hielo la tuya... ¡Es sensación de muerte! [59].

Edmundo describe al Doctor como «un médico sabio, un escrutador, un averiguador, un hombre con mirada de lince [...] ¡con mirada de espíritu!» [17]; y es que su mirada hipnotizadora —«miras como un brujo» [33], le llega a decir el Mendigo, pues tiene «ojos-puñales, ojos hirientes, ojos-dardos, ojos irresistibles» [48], como señala Alejandro— será trascendente para entender el atractivo y la fascinación que causa en Elia, hacia quien su propia madre desarrolla celos y sentimientos encontrados, puesto que, por una parte, Áurea se siente atraída físicamente por el médico —desde que ambos se conocieran, ya hace tiempo, en una noche de teatro—, y, por otra, siente que Elia —a pesar de ser su hija carnal— no es fruto de la relación platónica que ella había establecido unilateralmente con el dramaturgo. Los sentimientos entre la madre y la hija se anulan definitivamente cuando ambas se convierten en rivales por el interés en el médico.

Los vínculos que unen a la actriz con Edmundo se fundan en su consideración del dramaturgo como padre espiritual de los dramas que a ella le han hecho triunfar en la escena; se trata, por tanto, de un ideal artístico: «Me casé con el dramaturgo y seguí amando al dramaturgo» [24]. Para Áurea, el verdadero matrimonio está constituido por la relación que se establece entre el creador y la artista que encarna esas creaciones: «Empezamos a tener hijos de nuestro grande amor: “nuestros hijos”, que son sus obras. Él les daba el espíritu y yo la carne» [26]. Como vemos, se trata de una relación basada en un artificio teatral que es pura representación y que, en su realidad artística, es capaz de suplantar a la propia vida; una cuestión que, como es bien sabido, constituye uno de los temas predilectos de la literatura modernista y que en torno a la fecha de redacción de la pieza todavía está vigente. En su afán por conocer la vida de Edmundo cuando se interna el bosque, Áurea llega incluso a interrogar al Mendigo, que le responde con palabras en las que se puede entrever la búsqueda de una vida más auténtica por parte de Edmundo, ajena por completo a la realidad engañosa en la que vive. En estas palabras resulta más importante aquello que no se dice explícitamente:

ÁUREA.— [...] ¿Eres tú acaso el confidente de mi marido? ¿El que tanto lo entretiene en el bosque?

MENDIGO.— No, es el bosque.

ÁUREA.— ¿Viene aquí todos los días?

MENDIGO.— Venía.

ÁUREA.— Tengo noticias de que eres un mendigo excepcional, asceta, ateo y rebelde.

MENDIGO.— Preocúpate de ti misma.

ÁUREA.— ¡Oh, si todo fuese que mi marido está obsesionado por estudiarte para alguna de sus obras...!

MENDIGO.— Tu marido estudia, nada más, si es lo mismo pensar que hacer.

ÁUREA.— No te entiendo.

MENDIGO.— Espabílate. Yo tampoco, al principio, entendía; pero su palabra me ha iluminado. Parece que me ha puesto otros ojos nuevos, porque veo con estos cerrados [40-41]³⁰⁸.

La dimensión simbólica del drama se deriva de esa orientación idealista que subyace a la relación entre la actriz y el dramaturgo, aunque esa cuestión de fondo no excluye otras formas de simbolización dramática relacionadas, sobre todo, con el carácter trágico de la obra. La presencia del lobo, así como la cacería a la que unos a otros se someten por motivos diversos, es una de esas figuraciones que simbolizan las relaciones entre los personajes. Elia sólo consigue herir al lobo —y al Peregrino que ha intentado acosarla en la montaña—, pero Alejandro aparece después con el lobo muerto, aunque capaz todavía de infundir el miedo y el peligro que ya les acecha a todos, por mucho que la realidad se asuma como máscara teatral:

ALEJANDRO.— Ya tiene las entrañas frías, pero sus fauces abiertas, sus dientes agudos y sus ojos cristalinos, quedado en su cabeza el último arranque de morder, causan cierto temor. No se asuste, señora; es, nada más, una máscara de furor.

ÁUREA.— ¡Una máscara! No lo parece. Parece que, muerto el lobo, que exangüe, un algo aún anima su materia inerte, ¡un algo siniestro! [49]³⁰⁹.

Asimismo, el puñal de piedras preciosas que guarda Elia se convierte a un tiempo en símbolo hermoso y terrible de su personalidad —ya hemos anunciado que es el prototipo de la mujer fatal finisecular— y del cumplimiento de un destino trágico:

EDMUNDO.— [...] Ese puñal con mango de oro y pedrería, con adamasquinada hoja que tú has querido guardar, tal vez tiene un alma semejante a la tuya.

ELIA.— (*Sacando del pecho un pequeño puñal de la forma indicada.*) Es fácil. Más que arma, es una joya. Tiene primor de artista, riqueza, colores vívidos, ligereza; es lindo y puede matar. Es fácil, es fácil que tenga un alma de mujer [64].

³⁰⁸ Esta conversación entre Áurea y el Mendigo —cuyas palabras retoman la idea de la ceguera simbolista que permite atisbar una realidad oculta para los demás— da paso a una intensa discusión entre la actriz y el dramaturgo, en la cual Edmundo asume que ambos hayan convertido su existencia en «ficción de vida», con no pocos reproches a su mujer por haber asumido el engaño: «Ya no inventaré más fábulas para que las representes; no escribiré más líneas, que fueron como signos en el papel pautado, para que tú fueses el arpa que les dio cuerpo en vibraciones maravillosas. [...] ¿Qué has puesto tú en ellas? ¿Qué me has dado tú más que los gestos? ¿Qué tuve nunca de ti más que la máscara de amor, de placer, de pasiones? Tú no tienes existencia. Tú no eres nadie. [...] Hemos muerto. Tú has muerto; yo he muerto. Acabada nuestra ficción de vida, hemos muerto los dos» [44-45].

³⁰⁹ El miedo de Áurea ante el lobo es trasunto del temo que siente ante la relación de su hija con el médico. El presentimiento de que algo funesto puede suceder se pone de manifiesto cuando, al final del primer acto, Elia y el Doctor se marchan juntos, ante la atónita mirada de los demás personajes, sobre quienes la pareja consigue imponer una sensación de misterio inexplicable:

EDMUNDO.— Sigámosles nosotros. Ellos nos dominan. ¿No lo ves?

ALEJANDRO.— ¿Qué va a suceder?

ÁUREA.— ¿Qué diafanidad misteriosa van teniendo nuestras almas? [52].

La actitud esquiva de Elia cambia cuando conversa con el Doctor y ambos descubren su amor recíproco. Elia le confiesa a su madre los motivos de su transformación —«Por él toda soy luz. ¿No has observado tampoco que él es luz? ¿Que descubre lo recóndito? ¿Que llega a lo recóndito? ¿No has observado, madre, que él se adueña y posee sin tocar?» [74-75]— y en ese mismo instante se da cuenta de que su propia madre esconde una oscura pasión hacia el médico. Los celos irrefrenables de Áurea la convierten en rival de su propia hija, que siente cómo algo muy profundo ha cambiado en ella: «No sé qué ha cambiado en mí. No soy desde este instante quien hasta ahora he sido. Soy otra. ¿Ha cambiado mi sangre? [...] Ya no te conozco, ya no recuerdo quién eras. Ya eres mi enemiga [...] ¡Ya miro hacia adelante nada más! ¡Ya somos extrañas!» [77]. Por primera vez, Áurea descubre la realidad de una vida que hasta entonces había estado dedicada a la interpretación de caracteres ajenos: «¡Ah, gran cómica! [...] ¡Ahora sufres de veras!... [...] ¡Ahora, ahora sí que podemos construir un hermoso drama!» [76-77], le dice Edmundo. Esta nueva realidad es la que determina ya las claves del desenlace trágico de la obra, aunque Áurea no quiera confesarle a su marido que en realidad está enamorada del Doctor y que ahora sufre porque su hija compite con ella. Asimismo, la frustración constante a la que están sometidos los personajes envueltos en tal «zarabanda de las pasiones» anticipa los presagios que sólo la muerte puede confirmarles:

EDMUNDO.— [...] Habla. ¡Habla claro de una vez!

ÁUREA.— ¡No puedo!

EDMUNDO.— Alguien hablará por ti.

ÁUREA.— ¿Quién va a ser?

EDMUNDO.— La muerte. ¿No has oído nunca la voz callada de la muerte? Yo sí la he oído. Yo he sentido la muerte que llega, que está cerca de nosotros; que nos envuelve; que la respiramos y que nos va haciendo a todos ver. ¡Ella dirá! ¡Ella dirá!

ÁUREA.— ¡Qué presagio! Siento que es infalible ese presagio [78-79].

El acto tercero transcurre en una especie de bosque enmarañado que sólo está iluminado por la luz de la luna llena. Esta ambientación desordenada y oscura es, pues, la precisa para que en ese espacio se produzca la confusión y el desorden propios de una tragedia. Escondidos entre la maleza, el Mendigo y el Peregrino —que ha robado un beso a Elia y que ha tenido que salir huyendo del castillo— esperan la llegada de Edmundo para emprender un viaje sin retorno: «Andar, andar, andar... Andar siempre. Huir. Eso es lo que él quiere. Huir sin parar como si nos persiguiera nuestro cogote. [...] Escapar,

escapar hasta salirse del mundo. ¿Qué hicieron más que eso los que se llaman santos?» [90], dice el Mendigo con su siempre irónica visión del mundo. Pero, entretanto, espían en encuentro de los Alejandro y Áurea, que alienta los impulsos asesinos del joven para que mate al médico; sin embargo, algo le impide llevar a cabo sus acciones, pues «la mirada de ese hombre, como la de Elia, me inmoviliza» [91]. Poco después, Alejandro se queda solo y coincide con Elia, que hace valer la fuerza de su belleza y la soberbia de su crueldad –para provocar en el joven una impotencia que aumenta la tensión del drama:

(Provocativa se acerca a él mucho, con las manos atrás, ostentando su belleza, desafiándolo con los atractivos de su femenino. Al mismo tiempo habrá clavado en él sus ojos con fijeza de ofidio.) ¡Mira qué hermosa soy! ¡Mira qué apetecible soy! [...] ¿Verdad que soy esbelta? ¿Verdad que soy plena y maciza como una estatua, elástica y flexible como una sirena? (Sus genuflexiones y ademanes, sin ser impúdicos, serán refinadamente soliviantadores.) ¿Verdad, Alejandro, que vale una vida ser dueño de esta mujer incomparable? [...] Pero soy intangible. Tus manos se agarrotan; tus pies se han pegado a la tierra como los de una estatua de bronce, y todo tu cuerpo está ahí, quieto, petrificado por mi voluntad. No puedes moverte. ¡Conozco bien mi poder sobre ti, hombre de barro, muñeco de barro, pedazo de barro!... (Majestuosa vuelve la espalda y se aleja. Entra en el castillo, desapareciendo. Alejandro queda inmóvil en su estupefacción.) [98].

Al final del segundo acto, Edmundo tenía claro que la tragedia era inminente: «¡Muerte, poco vas a tardar! ¡Se han definido los odios, y los odios, muerte, son tus heraldos!...» [86]. Y la muerte llega, pero antes el dramaturgo conjura la visión de un terrible aquelarre de brujas como expresión plástica y amenazadora –con ecos goyescos– de la tragedia que ya es inminente:

La noche es propicia a la ilusión y al duelo. Borra los colores, sumerge las cosas en el misterio y deja las ondas libres al eco lejano. Por eso las brujas andan de noche barriendo las ráfagas con sus escobas. Brujas volanderas las del rostro de búho, las de los ojos redondos y las bocas enormes... Brujas de hueso y trapos flotantes [...] Y danzan y giran y pasan y vuelven [...] ¡Ande la zarabanda! En los osarios las calaveras chocan y se cascan pidiendo justicia; bajo las losas los cuerpos apisonados rebullen y respiran luces violadas; las almas en pena gimen en el viento; las sombras viven, las conciencias se duelen, y tienen voz y forma el dolor, la perfidia y el crimen. ¡Ande la zarabanda! La muerte sobre todos tiende sus alas diáfanas y va descendiendo invisible. ¡Ande la zarabanda! ¡Ande, ande, ande! [101-102].

Áurea intenta neutralizar el cumplimiento del destino al intentar convencer al Doctor de que su relación con Elia es un error –no se dice explícitamente, pero se deja entrever que puede tratarse de su propia hija–, pero el médico no rectifica: «EL DOCTOR.– Deja obrar a las fuerzas invisibles. Ellas nos gobiernan. Áurea.– Las fuerzas

invisibles son el amor y el odio, la vida y la muerte» [104]. Finalmente, cuando Alejandro intenta matar al Doctor, se antepone entre ambos Elia y el asesinado –con el puñal al que antes nos referíamos– es el joven. La agonía de Alejandro se produce en medio de una escena solemne y ritual, que trae consigo una especie de revelación catártica sobre la culpabilidad simbólica de Áurea y sobre el sentido de la vida:

ELIA.– ¡Muerto! ¡Miradle muerto! ¡Miradle bien! Este era el fiero cazador, el arriesgado montaraz. ¿Quién lo mató? ¿Fui yo quien lo mató? ¿Quién nos da la vida? ¿Quién nos quita la vida?... Madre: ven, mira, responde. ¿Quién trae la vida? ¿Quién trae la muerte? ¿Me diste tú la vida? ¿Le di yo la muerte? ¡Responde, responde! ¿Me diste tú la vida? ¡Responde!

ÁUREA.– (*Al Doctor.*) Responde.

EL DOCTOR.– No están la vida ni la muerte en las entrañas de quien concibe ni en el acero que rasga las venas. No están la vida y la muerte en nuestras toscas manos. ¡No está en nuestras manos lo eterno!

ELIA.– ¿Oíste, madre? Eso quería yo decir. He ahí cómo no eres madre mía. He ahí cómo nada te debo. Hija de la vida y sierva de la muerte. Eso soy. Eso eres. No somos más. ¡Oh, qué libertad para poderte aborrecer! ¡Miradla todos! ¡Traidora a su esposo, enemiga de su hijo! ¡Esta es la que con su amor de crimen ha engendrado el crimen! ¡Esta mató al muerto!

ÁUREA.– ¡Hija!

ELIA.– Bien. Así está bien. Hija. No hija tuya, sino hija. Es decir: vida, sucesión de la vida nacida de ti por la fuerza de la vida que no eres tú. Tú, no. Tú has sido la muerte. ¡No te espantes! Tú armaste el brazo y atizaste el odio. De tu carne es esta mano que mató. ¡Tú, tú has matado!... [107-108].

El rito deja paso a un final abierto que plantea nuevas preguntas ante lo que va a suceder a partir de ese momento. Las circunstancias de la muerte de Alejandro y las acusaciones contra Áurea dejan la puerta franca para una nueva tragedia –la de su insinuado suicidio– y para emprender el camino hacia lo desconocido:

ÁUREA.– ¿Qué tengo en mí? ¿Qué ha pasado en mí? Estoy vacía, estoy hueca... (*Yendo hacia el foro.*) No peso, no soy una mujer... Desde la cima más alta al abismo más hondo, podré volar; volar... (*Sale.*)

EDMUNDO.– Ande la zarabanda de las pasiones. (*Gesticula y anda como un demente.*) Anda la zarabanda de los pensamientos... ¿Qué es aquello? Una sombra. ¿Pero hay algo más consistente que las sombras? ... Sombras, sombras, sombras... [111].

Como vemos, los personajes se mueven más por las pasiones irracionales, los odios y los celos que por un comportamiento sensato y racional, de tal forma que la tragedia se cierne sobre ellos desde el comienzo de la obra y sus actos responden a una fuerza que les impulsa casi instintivamente. Nos encontramos, pues, ante una pieza inspirada por el teatro de D'Annunzio, en la medida en que propone una reformulación de los caracteres propios de la tragedia clásica –con efecto catártico incluido, que se

debe a la muerte del personaje inocente—, aunque los desencadenantes constituyan una suerte de melodrama pasional a la manera decimonónica y el lenguaje resulte a veces un tanto forzado e inverosímil. No obstante, es el lenguaje precisamente y el tono poético —que crece y decrece a partes iguales— el que nos permite enmarcar este «drama de almas» en el corpus dramático que aquí estamos analizando. Asimismo, el planteamiento de una parte de la trama como pugna entre la vida real y el arte demuestra la filiación todavía modernista de una pieza en la cual el artificio de quienes aspiran a un ideal inalcanzable puede convertirse en sustituto de la propia realidad con las consecuencias que ello conlleva. Por último, en la construcción de los caracteres se aprecia claramente la apropiación de prototipos modernistas y de otros modelos precedentes revisitados por el «fin de siglo»; así, en el caso del Mendigo y el Peregrino —representantes, por un lado, de una literatura de leyendas y cuentos de hadas, y por otro, del género picaresco—, y sobre todo en la doble caracterización de Elia como «arcángel» —virgen— y «demonio» —esfinge, serpiente o bruja—, de acuerdo con la imagen simbolista y decadentista del sexo femenino.

11.8. Apuntes sobre un teatro que no pudo ser: dos piezas mitológicas de Bonifacio Pérez-Rioja

Entre los textos que componen el volumen de *Obras escénicas y memorias teatrales* (1906), de Bonifacio Pérez-Rioja —en su mayoría, relacionados con las formas del género chico, aunque con un mayor grado de estilización—, se encuentran dos muestras de un teatro breve de carácter mitológico, que pueden incluirse en el proceso de poetización del drama de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se trata de *Pigmalión o La estatua animada*, «fábula en acción desarrollada en tres cuadros y en verso», fechada en marzo de 1892 [306-313], y *Diana y Endimión*, «fábula mitológica en acción, desarrollada en un acto y seis cuadros, en verso, con variedad de metros», fechada en febrero de 1902, aunque su redacción coincide con la anterior [299-305].

Como indica Pérez-Rioja en las «Notas finales» que acompañan a los textos, ambas piezas fueron presentadas al empresario teatral López Aizcardy, que se había especializado en un género de espectáculos innovadores mediante una mecánica teatral de transformaciones ópticas y luminosas, consistente en el aprovechamiento de la iluminación para recrear el espacio dramático y potenciar así su espectacularidad:

La representación en Madrid del espectáculo *Galatea*, por el señor López Aizcardy, me hizo comprender que aquellas interesantes transformaciones ópticas por medio de la cámara obscura, limitadas entonces a la simple manifestación de una cabeza, podían extenderse a representaciones escénicas de cuadros plásticos, con personajes vivos que hablaran, desarrollando algún argumento poético o dramático. Y lo mismo que yo debió pensar el señor Aizcardy, pues al cabo de algún tiempo, o sea a principios del año 1892, volvió a presentarse en Madrid estableciendo su teatro o salón mágico en un piso entresuelo de la calle Mayor, con cierto lujo y confort. Representaba algunas escenas mitológicas en prosa, con dos o tres personas, en su reducido pero artístico escenario, que era obra, según creo, del célebre pintor señor Busato, aunque para nada figuró su nombre, sin duda por modestia, pero yo le vi varias veces allí y adiviné la mano del artista, en aquel decorado. El espectáculo era de efecto y nuevo en Madrid, pero la parte *literaria*, valga la frase, de las escenas representadas, que no merecían el calificativo de obras, era tan endeble y baladí que tal vez por esto no tuvieron gran aceptación. Entonces hablé con el señor Aizcardy, le propuse escribir algunas piezas adecuadas al salón mágico, aceptó, y al poco tiempo lo realicé, entregándole dos fábulas en acción, que no representó por dificultades artísticas, según me dijo [304-305].

Diana y Endimión se publicó en el primer número de la revista *El Ómnibus*, dirigida por el autor, en 1895; posteriormente, existió un intento de estrenarla en el espectáculo *Estrellas volantes* del Teatro Apolo en 1902, pero una vez más esa tentativa se vio frustrada. Es una pieza breve y sintética, ambientada en un espacio imaginario, que confirma la opción antirrealista de situar la historia entre la diosa y el pastor en una «selva», una «gruta misteriosa» y un «Olimpo» con «decoración fantástica, a gusto del pintor». Al comienzo de la obra, Diana siente la necesidad de ser compasiva y de abandonar su vida de castidad dedicada a la caza; su Ninfa le informa de la situación de Endimión —condenado a vivir en una gruta oscura y en condiciones miserables por enamorarse de la diosa Juno— y Diana cree que puede ser esa una buena ocasión para ejercer la compasión: «Para distraerme de tales manías, / no bastan la caza, ni las armonías / que a todos los dioses el Olimpo brinda. / Quiero dedicarme a otras alegrías, / buscar al que sufre, consolar sus cuitas / y amar castamente a todo el que gima» [299-300]. En el cuadro segundo escuchamos las cuitas del pastor que lamenta su estado: «Triste condición la mía, / que por amar a una diosa / descendí de la dichosa / mansión olímpica un día. / Si el noble impulso seguía / de mi corazón herido, / ¿por qué a este mundo he venido / para vivir sin amar?» [300]. Diana y su Ninfa acuden a la gruta en la que duerme el pastor, la diosa le besa en la frente para consolarle y, cuando Endimión despierta, el joven se enamora de la diosa. Diana siente también atracción por él y acude al Olimpo, arrepentida, para que Júpiter le dé una alternativa:

Te perdono,
porque fue la compasión

la que ha encendido en tu alma
esa llama abrasadora;
mas medita un punto ahora
y oye mi sentencia, en calma.
Si a Endimión quieres salvar,
que le ames yo te concedo,
y seas feliz, mas luego,
inmóvil has de quedar,
en planeta convertida,
el espacio iluminando.
Él te seguirá adorando
al contemplarte sin vida;
se dedicará a la ciencia
y no amará a diosa alguna:
tú serás su blanca luna [302].

En el cuadro cuarto, tras compartir un instante de amor, Diana comparte con Endimión la decisión de Júpiter. En el cuadro quinto, el padre de los dioses –como si se tratara de un heraldo del coro– declara el cumplimiento de tal sentencia. Y en el último cuadro, Endimión canta con la lira –en una «apoteosis» final– sus amores ideales con la diosa convertida en luna.

Pigmalión o La estatua animada es una pieza que Pérez-Rioja quería destinar también para el teatrillo de López Aizcardy, aunque el propio autor reconoce que «no tiene ni podía tener grandes vuelos. Se limita a excitar y mantener el interés del público, en la representación, con la ayuda de la mecánica teatral en las transformaciones ópticas y luminosas, que ha de ser a mi juicio, el decorado del porvenir en todos los teatros» [313]. Se trata también una pieza breve, compuesta de tres cuadros ambientados en espacios suntuosos y preciosistas, como señalan las acotaciones que preceden al cuadro primero: «Un frondoso jardín. En primer término, a derecha e izquierda, dos lechos de flores. En segundo término, a la izquierda, una hermosa estatua de mujer con túnica de lino blanco. Playas y mar en el fondo, que estará espléndidamente iluminado por la luz del sol» [306], o al cuadro segundo: «Salón de un suntuoso palacio. Pequeña mesa de plata en el centro, con brillantes flores, frutas y excelentes manjares. Servicio de oro y marfil. En los muros, aparadores de piedras preciosas que contienen variados frutos de los cuales se sirven oportunamente los comensales» [308]. En la pieza, cuya acción se localiza «en la isla de Chipre», participan varios personajes reconocibles de la mitología clásica, tales como la diosa Venus, Pigmalión, la Estatua que cobra vida, un coro de Ninfas, además de otros cuyos nombres –Cloro y Arcadio– tienen también resonancias grecolatinas.

El desarrollo de la obra incluye situaciones de gran efectismo –a la manera de las comedias de magia de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII–, como el momento en el que, después de la invocación inicial de Pígmalión para que su estatua cobre vida –y mientras suena «una música dulce y melancólica»–, «aparece Venus saliendo del fondo de las aguas, sostenida por una concha y rodeada de ninfas» [306]; una escena que rememora plásticamente el famoso cuadro de Botticelli y que pone de manifiesto la relación de la pintura con el teatro durante el modernismo. Pígmalión desea infundir vida a su creación artística –«Tu vida en el mármol frío / me entusiasma, me fascina, / mas darte otra vida ansío / que sea más peregrina» [306]–, pero Venus sólo está dispuesta a concederle ese deseo a condición de que el escultor sienta un amor sublimado –pero nunca sensual– hacia su creación artística:

Yo colmaré tu deseo
con el placer que apeteces,
pues que la dicha mereces
de un puro y sublime amor.
[...]
Procura, cuando esto veas,
conservarla en su inocencia
y que la concupiscencia
no anime jamás tu ser.
A ese precio te concedo
tan ignorada ventura,
haz que su alma, digna y pura,
no conozca un vil placer [307].

La estatua cobra vida y descubre ingenuamente el significado del amor correspondido y los placeres de la sensualidad prohibida por Venus: «ESTATUA.– ¿Qué es amor, dime? PÍGMALIÓN.– Es la armonía / que une a los seres en unión íntima, / que los conmueve, que los excita / a renovarse sus alegrías, / y en una sola sus almas vibran» [308]. En el cuadro segundo, Cloro y Arcadio comentan «el motivo [...] / sublime y extraordinario» [309] al que han sido convocados por Pígmalión, antes de que el escultor les muestre su «estatua animada», que poco después «aparece [...] con breve túnica azul de fleco de oro, las carnes de color natural, diadema y sandalias» [310]. Pígmalión llega incluso a prometerles la creación de dos bellas estatuas de mujer a las infundir vida. Ante tamaño atrevimiento, la diosa Venus recrimina su actitud y convierte de nuevo a la estatua en piedra, amén de concluir con un mensaje moralizante, que –más allá de sus connotaciones religiosas–, defiende un arte puro, idealista y sublime: «Insensato, el orgullo te enloquece, / depón esa arrogante confianza / y no ambiciones más ni lo

prometas. / Recuerda que has faltado a tu palabra, / pues al amor sensual, del genio indigno, / te rindió la hermosura de tu estatua» [312].

Ya conocíamos el tono fantástico de las estatuas que cobran vida porque ese recurso escénico se utiliza en *Don Juan Tenorio*. Esta misma despersonalización del personaje dramático se advierte en *El encanto de una hora*, una de las piezas del *Teatro fantástico* de Benavente, publicado en el mismo año 1892, pues nos encontramos con dos figuras de porcelana que se hacen de carne y hueso durante una noche. En este caso, el motivo de la estatua inerte que «abre los ojos, mueve los brazos y adquiere vida propia» [307] puede interpretarse en el contexto de la poética modernista. Más allá de la apropiación del tema mitológico, el mito de Pigmalión es sinónimo del artista que infunde vida propia a su creación poética y, al mismo tiempo, imagen del arte como expresión del sacrificio personal que el artista se exige a sí mismo. El motivo de la estatua remite, en fin, a fórmulas teatrales en las que se introduce un nuevo planteamiento del cuerpo como lenguaje escénico que exige otras formas de interpretación. Al mismo tiempo, se trata de un resorte todavía primitivo en España de la crisis del personaje moderno, un proceso deshumanizador que convertirá el teatro de muñecos, títeres o marionetas en una de las piedras angulares de las vanguardias.

En ambas piezas se utilizan metros diferentes, lo que pone de manifiesto la experimentación poética que ya se estaba convirtiendo en santo y seña del modernismo. En *Diana* y *Endimión* encontramos versos de arte mayor –dodecasílabos (con cesura y dos hemistiquios de seis sílabas cada uno), endecasílabos y alejandrinos (con cesura y dos hemistiquios de siete sílabas)–, destinados sobre todo a los cuadros en los que intervienen Diana, Júpiter y la Ninfa, y versos octosílabos, que son utilizados en las escenas en las que aparece Endimión en diálogo con la diosa o en otras escenas en las que se impone la acción o en las cuales se tratan asuntos mundanos. Hay varias características compartidas por uno y otro texto, como la brevedad de ambas fábulas, el dinamismo en el relato y exposición dramática de los hechos, el esquematismo de los personajes –procedentes de la mitología, y, por lo tanto, ya conocidos por un lector o un público escogido–, o el interés del autor por representar los textos ante un auditorio reducido y con adecuados efectos de iluminación. Son circunstancias todas ellas que convierten a estas dos piezas en expresión mínima de una nueva forma de teatralidad, que bien pudiera identificarse con la estilización propia de formas dramáticas populares –como el teatro de sombras chinescas o el teatro de títeres–, recuperadas por el

modernismo con intención modernizadora. Se trata, en definitiva, de un teatro íntimo y consciente de su carácter artístico.

11.9. Una noche de ensueño modernista:

Romance pastoril (1908), de Joaquín López Barbadillo

En muchos textos adscritos al «teatro poético» modernista-simbolista, la «noche fabricadora de emblecos, / loca, imaginativa, quimerista» –en palabras de Lope de Vega– recupera la importancia simbólica de la que había disfrutado en la época romántica para plantear la posibilidad de gozar, aunque solo sea por un instante, la belleza, el amor, la poesía o el ensueño; el ejemplo paradigmático de este tipo de piezas en las que se propone una suerte de *carpe somnum* es, como se ha señalado repetidas veces, *El encanto de una hora*, de Jacinto Benavente, protagonizada por una pareja de figuritas de porcelana que cobran vida para materializar el goce de un amor imposible y fugitivo. *Romance pastoril* (*Comedia rústica*), de Joaquín López Barbadillo³¹⁰, publicada en 1908³¹¹, defiende también esta misma perspectiva idealista que permite transformar la realidad en ficción poética durante el transcurso de una noche en la que se hace posible el ensueño. Este brevísimo texto, que se resuelve en apenas diez páginas, está ambientado en Nochebuena y «*en la cabaña donde viven una pastora y un pastor que tienen muchos años*» [1908: 7]. Las «personas» del drama responden a los nombres de La Vieja y El Viejo, aunque en el desarrollo de la obra las didascalías simplemente los denominan Él y Ella, una circunstancia que nos hace pensar en la indeterminación y la intemporalidad simbólicas –no solo del espacio sino de los propios personajes– con que el autor ha querido dotar la obra. A ellos hay que añadir a El

³¹⁰ La fama de López Barbadillo –redactor habitual de *El Imparcial* y destacado cronista taurino– se debe, sobre todo, a su labor editorial al frente de la colección «Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos», donde se publicaron, entre 1914 y 1924, veinte volúmenes de narrativa y poesía erótica.

³¹¹ La obra está dedicada «Al Excmo. Señor Doctor Juan E. Manrique, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos de Colombia en España». En la dedicatoria se incluye un texto en el que López Barbadillo recuerda su encuentro con el citado diplomático y con Rubén Darío en una cena consagrada a los ideales modernistas y al milagro dramatizado en la obra: «No ha mucho tiempo, en una noche inolvidable, nos sentamos en torno de una espléndida mesa que su munificencia había dispuesto, usted, el colosal Rubén Darío y este pobre poeta. Fue aquella una divina, deliciosa y fraternal comunión artística. Más que beber champagne, bebíamos Ideal a grandes sorbos, con insaciable sed que en nuestros tres espíritus, gracias a Dios y gracias a los dioses, es una sed que no se ha de extinguir mientras no seamos muertos. ¿Quiere usted, en recuerdo de la sagrada cena, que le dedique yo esta humilde cena de pastores? // Abracémonos ahora, y luego unidos de la mano vamos los dos hasta la pobre y negra choza pastoril. En ella, como en los palacios donde usted habite, como en el mundo entero, puede haber fuego y frío, dolor y esperanza, lágrimas y risas, y realizarse el amable milagro de que un ángel nos traiga el don celeste de una juventud nueva cada vez que queramos embriagarnos del vino rojo y santo del amor a la Vida y al Ideal» [5-6].

Ángel, personaje clave de esta «comedia rústica» y artífice del milagro que les permite –gracias a los poderes transformadores del vino y al recuerdo de antiguos romances de Nochebuena– volver a gozar de una juventud no sabemos si ficticia o real.

Esa cena tan especial –para la que, sin embargo, se encuentran solos– es el punto de partida del drama, pues el matrimonio se recoge en el interior de su casa sencilla y campesina, sin la compañía de otros familiares que no sabemos si existen, para reunirse alrededor de la mesa, a la luz de «*un candil [que] arde muy débilmente*» [7] y en «*un ambiente de calor y paz*» [7]. Al levantarse el telón, se escuchan los villancicos que los mozos cantan en los montes y, seguidamente, llega el viejo a la casa, donde «*habla solícito, jocundo, con un amor de patriarca vencedor de los años y de la tristeza*» [7] sobre el frío de la noche y sobre si los lobos van al cielo o al infierno. Se trata de una conversación en la que ya se advierte el lenguaje seco, primitivo y sentencioso que utilizan los protagonistas y que denota cierto carácter mítico de ascendencia valleinclanesca:

ÉL.– Vieja, viejilla, ¿tienes frío? Pues no hace frío esta noche. ¿Oíste a los mozos que cantaban? Esta noche no se oye aullar al lobo. Las coplas lo han echado a lo alto de la sierra.

ELLA.– Y algunos de ellos amanecerán muertos de hambre junto a las veredas.

ÉL.– Y muchos en sus cuevas. En esta noche mueren muchos. [...]

ELLA.– Y vanse a los infiernos.

ÉL.– ¿A los infiernos, vieja? Eso es para los hombres.

ELLA.–Y para los lobos; que para los hombres hay gloria también; y los lobos no tienen más que infierno, que hacen daño todos.

ÉL.– Pero no tienen ánima, y no les cae condena.

ELLA.– Criaturas de Dios son.

ÉL.– Eso sí son.

ELLA.– Y Dios no quiere que hagan daño sus criaturas y, hombre que lobo, yo digo que, para Él, iguales han de ser [7-8].

Con la alegría del vino que aviva la memoria y el deseo de recobrar el pasado, los viejos recuerdan la historia de un ángel que busca posada en Nochebuena a cambio de devolver la juventud a quienes se muestren hospitalarios con él:

ÉL.– [...]
Nochebuena, Nochebuena,
en que el Niño va a nacer,
por la sierra un ángel iba
caminando hacia Belén.
Se ha perdido entre la nieve...

[...] Me tiembla la voz.

ELLA.– (*Con ansia infantil.*) ¡Sí, pero sigue, sigue!

ÉL.– No, que es prosa de locos esta prosa. Romance es de jóvenes, que tienen ilusión.
[9]

Pese a las reticencias del viejo, consciente de lo amargo que puede ser remontarse al pasado, el hombre cede a la insistencia de su mujer y ambos se entregan a una inocente rememoración de sus años mozos, primero con tristeza y después con una actitud desdramatizada:

ÉL.— La vieja hilaba la rueca,
un lienzo grande tejía,
y en vez del traje mojado
el ángel se lo ceñía.
El viejo, pan de centeno,
y manteca le ofrecía,
y queso de las ovejas,
y el ángel se lo comía.
Y en la noche Nochebuena,
noche que nació Jesús,
por pagarle la posada
les volvió la juventud.

ELLA.— ¡La juventud!

ÉL.— La juventud. ¿Qué tienes? ¿Ves? Te echaste a llorar, míralo. Si no quería decirlo.

ELLA.— (*Muy tristemente, muy quedamente, como quien habla a solas y son sus palabras lágrimas que suenan.*) Mentira fue todo ello. La mocedad viene una vez no más.

ÉL.— Mentira fue. Y aunque no fuera... Dice la prosa que el encanto duró solo una noche. Juventud tan corta no es la juventud [10]³¹².

Repentinamente, la puerta de la casa se abre y el ambiente de la pieza se torna imaginario, como si se tratara de una ensoñación, mientras aparece un ángel que en clave pantomímica se instala en la casa y los dos ancianos se transforman por arte de magia en jovencitos, gracias al viento y a la oscuridad que reinan en el escenario para permitir la mutación de los rasgos más visibles de los personajes:

Se apaga la luz feble de la candileja. Un ángel blanco y rubio avanza de puntillas hasta los ancianos, que, muy juntos, en un tierno transporte, con el jarro en alto, no le ven llegar. [...]

El ángel tiende sus nevadas manos sobre la plata de los cabellos viejos. El teatro se oscurece.

Fuera, resuena el villancico. Al hacerse la luz, el prodigio volvió la mocedad a los pastores: están sentados como antes; son bellos y fuertes: ella acerca a sus labios el vino. El ángel, lejos, junto al fuego, se ha reclinado en un escaño y duerme.

³¹² Más allá de la evidente alusión a *El encanto de una hora* de Benavente, en este caso es obligado recordar el famoso poema de Rubén Darío, «Canción de otoño en primavera», perteneciente a *Cantos de vida y esperanza* (1905): «Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer...» [Darío, 2002: 401]. La referencia no es baladí, puesto que, como señalaba el autor en la dedicatoria de la obra, el poeta nicaragüense compartió una cena con él y con el citado ministro colombiano, así que es presumible que compartieran cierta amistad.

[...]

ÉL.— Ríe, canta, ríe, que es la Nochebuena.

ELLA.— La Nochebuena es siempre junto a ti, zagal.

ÉL.— El viento abrió la puerta. Cierra. ¿No tienes frío?

ELLA.— No, no hace frío. ¿Lo sientes tú?

ÉL.— Tampoco. Temía por ti. Cuando entró el viento, sentí yo que en la cara me daba un viento de verano, y que olía bien: olor de trigo parecía.

ELLA.— Yo sentí olor de flores: viento de primavera.

ÉL.— Primavera o verano será, pero la nieve cae [11-12].

El encanto nocturno se rompe cuando los zagales se besan y «una ráfaga fría sacude a los pastores» [13]. La llegada del amanecer —como esos cantos de albada que suponen la separación de los amantes— pone fin a ese ensueño de juventud del que han disfrutado los protagonistas:

ÉL.— ¿Qué sentiste?

ELLA.— Sentí un soplo de hielo...

ÉL.— Y yo, así, en la espalda...

ELLA.— La alegría fue... El pensar.

ÉL.— El querer ha sido, que el querer, cuando es grande, muy grande, hace temblar también...

[...]

ÉL.— ¡Prodigio fue...! ¡En nosotros se hizo!

ELLA.— ¡Sí, en nosotros se hizo!

ÉL.— ¡Nosotros, nosotros! ¡Éramos los viejos! ¡Un ángel entró aquí!

ELLA.— Verdad era la prosa. Fuimos viejos... ¡Viejos seremos otra vez!

ÉL.— ¡No, calla, no se irá...! No habrá de poder irse... Durmiendo está en la choza... Dícelo el romance...

ELLA.— Se irá, se irá... Va a amanecer... [13]

Cuando descubren que efectivamente el ángel duerme en la casa, mientras «*hay una larga pausa en que no tienen voz ni acción*» [14], el viejo intenta perpetuar el artificio y le clava un cuchillo, pero de su cuerpo no brota ni una sola gota de sangre, sino que «*el ángel, bueno y blanco, sigue inmóvil su sueño de pureza y paz*» [14]. Lejos se escucha la vieja canción navideña —«La Nochebuena se viene, / la Nochebuena se va..., / y nosotros nos iremos / y no volveremos más» [14]— y el teatro vuelve a quedarse a oscuras: «*Al terminar la copla, se ilumina la escena. No está allí el ángel. Por la entrada, de par en par abierta, llega la claridad del día y se ve la nieve de los campos. Los viejos, vueltos a su triste ancianidad, están como al principio*» [15]. La vieja quiere retomar el sortilegio, pero el marido prefiere seguir asido a la vida real: «No, que es cuento de locos el cuento. Deja los romances. Son cosa alegre y vana de la juventud...» [15].

Esta «comedia pastoril» es breve, pero en su limitada extensión resume bien el ideal modernista-simbolista de una plenitud, identificada con la vida juvenil, que se muestra imposible y efímera para los personajes por el inexorable paso del tiempo. En este caso, el «divino tesoro» de la juventud recobrada representa tan solo un instante de felicidad que pronto se desvanece –como la alegría de las aludidas figuritas de porcelana de Benavente–, pues parece que tan rápido como se agota el vino se rompe el hechizo y los viejos recuperan de nuevo su estado. Se trata del «sueño de una noche de invierno», durante la cual la realidad deja paso al ensueño fantástico y efímero de una vida feliz, aquí representada por la añoranza de la juventud perdida, que, como en un juego barroco de engaño / desengaño, restaura sin remisión la situación que ha servido como punto de partida. El motor de este recurso dramático es el «romance pastoril» que introduce un componente de metateatralidad al plantear una historia dentro de la acción principal, que adquiere, a su vez, realidad dramática³¹³. Por otra parte, la ambientación pastoril reclama no solo la utilización de estas referencias de carácter popular –los romances– sino el tono poético de una obra que parece inspirada directamente por el folclore y los cuentos tradicionales.

El análisis del drama comporta, finalmente, el planteamiento de una puesta en escena –en principio, inexistente, por lo que sabemos–, cuyas directrices no escamoteó López Barbadillo al incluir una interesante «Advertencia» preliminar a la obra, en la que se refiere a varios elementos que atañen a una moderna representación de la pieza, tales como la escenografía –que debe ser oscura para intensificar los efectos dramáticos–, la utilización adecuada de la iluminación en el momento en que los protagonistas se transformen –con indicaciones expresas sobre su caracterización y vestuario–, así como la necesidad de que el ángel sea interpretado por una actriz joven, cuya presencia en el escenario se asemeje a una estatua y cuyos movimientos lentos respondan al carácter propio de tal personaje. El texto equivale, en definitiva, a un verdadero cuaderno de dirección, en el que parece clara una lectura en clave simbolista de la obra:

La mitad del éxito de esta obra depende del modo de ponerla en escena y de su interpretación. El autor ruega encarecidamente a los actores que no la hagan si no la han de hacer bien. Será la decoración de tono oscuro y la mayor belleza posible. Se estudiarán perfectamente los efectos de luz y se medirán con exactitud los intervalos de

³¹³ No es la primera vez que la poesía lírica popular sirve como punto de partida de una obra dramática; recuérdese la coplilla que origina *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, por señalar un ejemplo significativo de este procedimiento. Contemporánea de la pieza de López Barbadillo es *Cuento del lar* (1918), de Antonio Rey Soto, una «tragedia rústica» en la que se plantea también la dramatización metateatral de una historia versificada.

oscuridad durante los cuales el viejo y la vieja se transforman en jóvenes primero, y después vuelven a la ancianidad; esta transformación es facilísima: el actor tendrá barbas y peluca blancas, y peluca la actriz; no es necesario que se caractericen pintándose arrugas; al trocarse en jóvenes, el actor aparecerá afeitado, y con su pelo natural revuelto, y la actriz aparecerá peinada de aldeana, con su pelo partido en dos mitades y pegado a las sienes. Luego, en la segunda transformación, no tendrán más sino acomodarse él la peluca y la barba, y ella la peluca. Esto, a pesar de la oscuridad, es tan sencillo que un solo ensayo basta para ejecutarlo. El ángel estará representado por una actriz muy joven, muy bella y muy esbelta. Llevará un amplio ropón blanco y unas grandes alas. Los breves pasos que da al aparecer en escena los dará lentamente, llena de majestad. Después, su misión se reduce a guardar una inmovilidad absoluta, sentada en actitud estatuaría [4].

11.10. *País de abanico (Teatro de ensueño)* (1912), de López Aydillo:
un retablo inédito de textos modernistas

Una de las constantes más interesantes de este teatro modernista-simbolista es la agrupación de varias piezas dramáticas breves en un mismo libro, de tal forma que los volúmenes resultantes están concebidos como una especie de «retablos modernistas», en los que a veces está justificada la estructura por carácter, la disposición y la extensión de los textos, y otras veces se trata únicamente de libros misceláneos, en los que se recogen varios textos, generalmente breves, que comparten la misma estética. Esta manera de articular las piezas tiene varios antecedentes que han aparecido a lo largo de esta tesis y que se han estudiado en su apartado correspondiente; así en el caso del *Teatro fantástico*, de Jacinto Benavente; *Diálogos fantásticos* y *Teatro de ensueño*, de Gregorio Martínez Sierra, *Guignol (Teatro para leer)*, de José Francés, *Misterio*, de Antonio Zozaya, o los textos sobre «danzarinas» de Ramón Goy de Silva, entre algunos otros ejemplos que podrían rastrearse.

Entre todos esos títulos merece la pena que sea rescatada del olvido un conjunto inédito y de gran calidad al que los críticos no han prestado atención por simple desconocimiento, motivado, quizás, por el carácter de raro y olvidado del autor y de su obra. El volumen se titula *País de abanico (Teatro de ensueño)* y lo publicó a comienzos de 1912 el periodista y escritor gallego Eugenio López Aydillo³¹⁴. Se trata

³¹⁴ Eugenio López Aydillo (1888-1965) es uno de los periodistas y escritores orensanos más representativos de la primera mitad del siglo XX. Vinculado a la organización política *Solidaridad Gallega*, el escritor suscribió el «Manifiesto de Orense» (1912) publicado por el líder agrarista Basilio Álvarez en las páginas de *Acción gallega*, donde se defendía con argumentos regeneracionistas a los campesinos y se criticaba durante el caciquismo; fruto de la inquietud intelectual que siempre le suscitaron estos temas había sido su libro *Galicia ante la Solidaridad* (1907). En 1913 se trasladó a Madrid para estudiar Filosofía y Letras, y en 1917 se hizo cargo de la Cátedra de Historia de la Universidad de Valladolid. Entre sus investigaciones regionalistas destacan *Las mejores poesías gallegas*

de una colección de ocho piezas breves de muy diferente factura, que entroncan directamente con el «ensueño» dramático de Benavente o de Martínez Sierra; no en vano el subtítulo de la obra se declara deudor explícito del «teatro de ensueño» cultivado años atrás. El libro está cuidadosamente editado a dos tintas –negra y roja (esta última enmarca el cuadro de texto de cada página)– por la «Imprenta Artística Española» (Perlado, Páez y Compañía Editores. Sucesores de Hernando) y es muy representativo de este tipo de «retablos modernistas» por la intención consciente de aunar en la edición de un libro la escritura y la tipografía artística. En este sentido, la portada del volumen está ilustrada con una escena galante firmada por Salvador Bartolozzi, en la que se enmarca con guirnaldas de flores a una pareja de enmascarados, con vestuario dieciochesco y antifaces, que se encuentra en un típico jardín modernista. El dibujo sirve como ilustración artística de la primera pieza del libro, que a su vez es la que le da nombre: *País de abanico (Madrigal romántico)*.

El título del conjunto remite al «país» de los abanicos, el espacio de tela unido por varillas en el que se imprimen motivos florales, paisajes, figuras o exornos decorativos. Los pequeños dramas que forman parte del libro representan simbólicamente la encarnación de esas impresiones sobre tela, que adquieren vida escénica a través del ensueño y la irrealidad del arte dramático. El motivo es de gran efectividad metaliteraria y, como en este caso, metateatral, especialmente si tal extremo se tuviera en cuenta para una hipotética puesta en escena. No es López Aydillo el único en utilizar este recurso, pues en un cuento dramático de José Francés, titulado precisamente «País de abanico» e incluido en su volumen de *Cuentos del mar y de la tierra* (1920) –también se recogió, con mínimos cambios, en otro libro de cuentos titulado *Entre el fauno y la sirena* (1930)– se utiliza el tema del país del abanico como escenario donde transcurre un drama dieciochesco y libertino³¹⁵.

(1914), *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas* (1923) o *Presencia de Galicia en la historia de España* (1950). Además del conjunto de piezas dramáticas que analizamos, López Aydillo es autor de la novela *En la masa de sangre* (1918). No hay muchas más referencias a *País de abanico* en la prensa madrileña; tan solo se reproduce, en dos publicaciones, una fotografía del autor realizada por Alfonso con un pie que alude sin más a la reciente publicación de la obra [*Nuevo mundo*, 944 (8-II-1912), p. 14 y *Mundo gráfico*, 19 (6-III-1912), p. 9]. Lo más relevante es la reseña que apareció sin firma en *Gedeón* [846 (11-II-1912), p. 11], aunque en ella interesa más la dedicatoria del libro que el propio libro, como ahora veremos.

³¹⁵ Tuve noticia de este cuento en la conferencia impartida por el profesor José Paulino Ayuso («Temas y recursos narrativos en los cuentos de José Francés») en el marco del I Seminario Internacional «Temas y géneros en la literatura española de la Edad de Plata: creación y público (1896-1936)», organizado –entre el 10 y el 12 de noviembre de 2010– por el grupo de investigación de la UCM con el mismo nombre que el título del congreso, dirigido entonces por Paulino Ayuso. Sirva esta breve alusión como recuerdo y

El libro está dedicado a Jacinto Benavente –cada una de las piezas tiene, a su vez, una dedicatoria independiente– con palabras que denotan el magisterio del Nobel sobre el joven escritor orensano –aun cuando por lo que se dice ni siquiera se conocieran– y una profunda admiración que, como puede apreciarse, se expresa de forma un tanto hiperbólica:

Maestro: He aquí el homenaje humilde que os dedica mi admiración y mi gratitud.

Os extrañará que hable de gratitud hacia vos, un desconocido que surge de pronto de entre el montón anónimo de los insignificantes. Os extrañará; pero es que ignoráis, ¡oh Maestro!, que vuestro portentoso ingenio ha sido el que puso fuertes y veloces alas a mi Pegaso.

Aceptad, pues, esta mezquina ofrenda, como el único incienso que puedo quemar ante vuestra estatua coronada de rosas; como la amada sangre cálida de un hijo que yo sacrificase en el ara consagrada por la gloria inmortal de vuestra obra [7]³¹⁶.

El destinatario del volumen no sorprende si tenemos en cuenta que el libro comparte muchas similitudes con el *Teatro fantástico* de Benavente. La estructura de ambos títulos es similar porque los dos se componen de varios textos dramáticos breves y porque el conjunto constituye en los dos casos una suerte de retablo poético-dramático adscrito a la tendencia de «teatro poético» que defendemos en estas páginas. El adjetivo del título benaventino –«fantástico»– se utiliza también en este caso como subtítulo de una de las piezas de López Aydillo, *La leyenda de Floridel (Cuento fantástico)*, que a su vez se designa con dos apelativos en principio narrativos –«leyenda» y «cuento»–, utilizados durante el Modernismo como denominación de muchas formas dramáticas; no en vano, las múltiples denominaciones empleadas en *País de abanico* para cada uno de los textos –madrigal, comedia, tragedia, égloga, leyenda, cuento– son fiel reflejo de la indeterminación genérica de la época y de la variedad de propuestas en que se canaliza lo fantástico. Pero el libro no sólo comparte con *Teatro fantástico* la estructura

como muestra de afecto hacia quien fuera profesor y director del Departamento de Filología Española II (Literatura Española) de la UCM, que falleció en mayo de 2013.

³¹⁶ Las exageraciones de la dedicatoria tienen eco nada menos que en las páginas de *Gedeón*, donde, a pesar de elogiarse la calidad literaria y material del librito, se le afea a López Aydillo, con no poca sorna, su exagerada servidumbre con el maestro: «Está muy bien escribir un librito intelectual, compuesto por unas encantadoras obras teatrales, tirarlo a dos tintas y ponerle una cubierta gaya, seductora, como ha hecho nuestro dulce amigo, el joven y ya consciente director de *El Miño* orensano, D. Eugenio López Aydillo. Pero lo que no hay derecho es a jugar con las dedicatorias de modo tan cruel. El Sr. Aydillo le dedica su obra a Jacinto Benavente con palabras casi pasionales, arrebatadas, en las que dice nada menos: “Aceptad, pues, esta mezquina ofrenda como el único incienso que puedo quemar ante vuestra estatua coronada de rosas; como la amada sangre de un hijo que yo sacrificase en el ara consagrada por la gloria inmortal de vuestra obra”. Esto, en verdad, nos parece un poco exagerado. ¡Incienso, rosas, la sangre de un hijo, el ara! Claro que, puesto en el trance de realizar todo esto, el bueno de Aydillo volveríase de espaldas, seguramente, apretando a correr. Porque la cosa, como lírica, no está mal. Pero para realizado es demasiado fuerte» [*Gedeón*, 846 (11-II-1912), p. 11].

y la experimentación con todo tipo de modalidades literarias aplicadas al discurso dramático, sino la manera en que la obra benaventina se convierte en modelo de un teatro modernista, hasta en el planteamiento de las piezas, como en el caso de *La humillación de Hércules*, una pieza protagonizada –como en *El encanto de una hora*– por figulinas y pequeñas estatuillas que cobran vida. Al mismo tiempo, el subtítulo de la obra –(*Teatro de ensueño*)– hace referencia a la modalidad de teatro antirrealista que triunfa en los primeros años del siglo XX y que utilizan para la denominación de sus piezas varios autores de renombre como Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Martínez Sierra, autor este último que titula su libro modernista más célebre con el mismo sintagma nominal. En resumen, todos los textos que conforman el volumen comparten el mismo estilo de escritura poética, de tal forma que pueden adscribirse a la modalidad de «teatro de ensueño» –ya tardío, porque se publica en 1912–, que aglutina los temas y las formas del imaginario modernista-simbolista.

La primera pieza del libro, *País de abanico (Madrigal romántico)*, dedicada a José Francos Rodríguez –político y periodista, que se había interesado por el arte dramático en sus crónicas sobre *El teatro en España* (1908)–, está concebida como un «madrigal romántico» en tres escenas, protagonizado por dos enmascarados –un Poeta y una Condesa–, cuya acción dramática se reduce a un ejercicio de galanteo. El subtítulo de la obra aporta las claves interpretativas de su contenido, pues, como señala el DRAE, la voz «madrigal» se define como «poema breve, generalmente de tema amoroso, en que se combinan versos de siete y de once sílabas» y como «composición musical para varias voces, sin acompañamiento, sobre un texto generalmente lírico». En este caso, el madrigal propiamente dicho –que no cumple estrictamente con las características de su definición normativa– se incorpora casi al final de la obra y es un texto en prosa poética, sin rima, pero con estructuras paralelísticas que le confieren ritmo interno.

La acotación inicial demuestra la unidad de composición poética de la pieza, pues el lirismo de las didascalias es parejo al de los diálogos entre los personajes. La obra se ambienta en un prototípico jardín modernista y versallesco, propicio para el amor, que recuerda ligeramente el tono de ciertos poemas de Verlaine y de Rubén Darío, y la mínima acción de la pieza transcurre durante una noche –ese momento del día en que se confunde la realidad con el ensueño– iluminada por los rayos de la luna, en la que se celebra una fiesta cuyos ecos se sustituyen por la música de los violines: «Un jardín. Es de noche; la luna pone el fulgor de plata de sus rayos románticos en el

misterio del parque. A lo lejos vense brillar, con ígneos resplandores, las polícromas constelaciones de las luminarias de la fiesta. Del profundo silencio de la umbría, llegan los suspiros lentos de los violines que cantan las frivolidades de un vals» [11].

Las dos primeras escenas plantean el galanteo de dos parejas en los rincones menos visibles del jardín donde se desarrolla la fiesta cortesana; en primer término, dos personajes vestidos a la manera dieciochesca, que aparecen en el escenario ocultos tras las máscaras que esconden –real y simbólicamente– su verdadera identidad: *«Ella viste con la pompa joyante de las condesas de Versalles: oro, brillantes, zafiros de Ceylán. Él luce la gentileza de su figura, realzada con la bordada casaca cortesana; las medias albas, inmaculadas; la empolvada peluca, coquetona y rizada» [11].* El Poeta reclama sin éxito el desvelamiento de la Condesa –también lo hace la aristócrata con el joven– para disfrutar de su luminosa belleza y para declararle su amor sin máscaras: *«¿Cuándo vais, hermosa, a deslumbrarme mostrando la maravilla de ese vuestro rostro que la odiada máscara oculta?» [11].* Seguidamente, vemos cruzar la escena a un Galán que rechaza el amor de una Marioneta empeñada en ser correspondida –en este caso, se invierte el tradicional esquema del galanteo–, aunque su búsqueda resulte un ideal imposible. En una y otra situación, las máscaras que portan los personajes representan no solo la ascendencia carnavalesca de una pieza que tiene tintes de «farsa simbolista» sino una profunda reflexión sobre la verdadera identidad de quien las porta. Tras la careta, la Marioneta es, como señala el Poeta, «hermosísima, porque posee la excelsa belleza de lo desconocido» [15], pues el traje mejora el original físico y moral de quien se lo pone, aunque ello suponga –para exaltar el artificio idealista– una ocultación del rostro y la personalidad auténticos: *«La máscara debe ser completa. Disfracemos al propio tiempo que la fealdad de los cuerpos las negruras de las almas» [15].*

El Poeta inicia después un juego de galanteo característico de este tipo de ambientaciones para conseguir la correspondencia amorosa de la Condesa, y su objetivo de seducción se cumple gracias a la capacidad de persuasión del lirismo que imprime a sus palabras:

LA CONDESA.– ¿Sois poeta?

EL POETA.– Soy enamorado.

LA CONDESA.– Amor es poesía.

EL POETA.– La exquisita, suprema poesía de la vida... Mirad cómo todo dice amor. La Luna nos alumbrá; juntos, muy juntos, nuestros corazones sienten el amor como una inquietud anhelante y mortificadora. Los violines cantan en la umbría y a sus sonos los labios solo invocan el amor. Amor en las palabras y amor en los deseos... ¿Quién sino el amor hace tentadora la mirada de vuestros ojos negros? ¿Acaso la plata de la

luz de Luna podría hablarnos de caricias y de besos si no fuese el amor? ¡Amor...!
¡Amor...! Eterna poesía de los campos floridos, de las noches oscuras, de la risa y
del llanto de las novias...

(Se han sentado. Lentamente las manos del galán se unen a las de la enmascarada. Hay una pausa en la que la voz de los violines lejanos canta la dulce balada de una emoción que las palabras no aciertan a decir; solo un leve suspiro alado como un beso y audaz como un deseo, ha osado replicar a los violines, poniendo en aquella pausa la traidora languidez de un infinito abandono.) [16-17].

Es en ese momento cuando los sentimientos de la Condesa se transforman por el poder mágico del lenguaje que utiliza el Poeta, de quien reclama la interpretación de un madrigal que le haga sentir el amor verdadero: «¡Qué perfidia la de vuestras palabras! La música que canta y la Luna que alumbra el jardín silencioso, me hablan ese dulce lenguaje que acaricia, que mata...»³¹⁷ Desconocido: decidme, decidme esas gratas e inquietantes palabras que me entregan a vos. Hacedme sentir el amor...» [17]. La composición del Poeta –que cede su voz a los ruiseñores, «entre los perfumados ramos de un laurel florido» [17]– se articula en torno a la descripción de una naturaleza idílica, identificada metafóricamente –mediante una gradación de imágenes que aluden a sus ojos, su cabello, sus dientes, sus manos y su risa– con varios elementos simbólicos, que finalmente remiten a la belleza prototípica de la Condesa; así en esta descripción idealizada de sus ojos:

–¡Oh, ventura inmensa que nos hace admirar en pleno día dos estrellas que el sol sorprendió dormidas en el cielo!

–No son estrellas; son las flores del laurel que se reflejan en el río.

–No son flores; son los negros diamantes del bello collar de la hada de la noche, perdidos en el cáliz de dos nardos.

–Ni flores, ni estrellas, ni brillantes –dice el búho escondido en las ramas de cima del laurel–. ¡Son los ojos negros, inmensos y asesinos de la amada! [18].

La amada, en resumen, es la propia diosa Afrodita, encarnada por la Condesa como un vago ensueño de amor: «Es la ilusión de una mañana de Abril. Es el sueño de una noche de Luna. Dulce como un suspiro y eterna como un recuerdo, y solo vive lo que el rocío en el cáliz de una flor. ¡Esa es la amada!» [19-20]. Impresionada por la belleza del madrigal, la dama le pide una muestra simbólica de ese instante poético para perpetuarlo –«Yo os ruego que dejéis prendido en el varillaje de mi abanico un grato recuerdo de

³¹⁷ Las palabras de la Condesa remiten inevitablemente a este pasaje que Benavente introduce en *Los intereses creados*, en el que Crispín –también con clara intención persuasiva– elogia intencionadamente al poeta Arlequín: «CRISPÍN.– [...] ¿No es vuestro aquel soneto admirable que empieza “La dulce mano que acaricia y mata”? ARLEQUÍN.– ¿Cómo decís? CRISPÍN.– “La dulce mano que acaricia y mata”. ARLEQUÍN.– ¿Ese decís? No, no es mío ese soneto. CRISPÍN.– Pues merece ser vuestro. [...]» [Benavente, 1998: 97].

vuestra inspiración» [20]–, pero el joven no acepta tal ofrecimiento porque quiere disfrutar de ese momento que ambos han idealizado para evitar ser considerado, cuando ese ensueño acabe, «una triste caricatura del amor» o «un trasnochado romántico, como una torpe y ridícula visión» [21]. Ambos renuncian a decirse sus nombres para vivir la ilusión engañosa de una efímera noche de amor:

EL POETA.– Decís bien; ¿para qué llamar a la realidad? (*Rodeando con su brazo el talle gentil de la condesa y marchando lentamente hacia el misterio del parque.*) Sigamos desconociéndonos en nuestra realidad; que triunfe la ficción de este baile de enmascarados. Vos viviréis en mi alma con la ilusión suprema de esta noche; seréis la condesa, la bella condesa de madrigal, de país de abanico romántico. Por muy bella que seáis, nunca igualará vuestra hermosura a la que mi fantasía os consagre. ¡Oh, la hermosa condesa, la amada desconocida, la incontrolable, la oculta...! Y para vos, yo seré el poeta, un gran poeta que os enamoró y que nunca encontraréis más, ni en la realidad ni en la poesía. ¡Eternicemos la ilusión! (*La música agiganta la ilusión de ese sentimiento.*) [22].

La declaración de amor del Poeta hacia la Condesa no persigue, por tanto, que la correspondencia amorosa se desarrolle en el tiempo, sino que se propone –en una suerte de «carpe diem»– afirmar el presente, el goce del instante y el «encanto» de las horas nocturnas –de nuevo el modelo benaventino– a través del ensueño, la poesía y la fuerza sugeridora de las máscaras que permiten mantener viva la atracción de lo desconocido. La escena dieciochesca, que recuerda el esfumado de las *fêtes galantes* de Watteau, se queda detenida entre el varillaje de abanico, cuyo país se convierte en una suerte de escenario irreal donde parecen transcurrir el resto de piezas dramáticas que forman parte del conjunto.

Comedia de mininos, dedicada a Andrés González-Blanco –novelista, poeta y crítico literario de origen asturiano, autor de la famosa serie de *Los contemporáneos* y de *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, donde pasa revista a los más importantes escritores de la época–, es una especie de fábula protagonizada por varios animales: dos gatos –Nelly y Listón– y un perro –Dick–. Las tres escenas se desarrollan en «un comedor de gran lujo», en el que se recrea un ambiente de tedioso refinamiento, que ya está presente en el preciosismo de la didascalía inicial de la obra, una descripción poética preñada de sugerencias sensoriales:

El balcón está abierto y entra el sol, que inunda de luz el diván sobre el que la gatita Nelly se estira indolentemente. En el gran reloj de la chimenea Luis XV dan las once. Otro reloj más diminuto, colocado entre las bandejas de plata del trinchero,

parece comentar la voz grave y resonante del reloj, preludiando con notas de violines y arpas lejanas un minué frívolo y galante.

Nelly alza un momento su cabeza; mira con los ojos medio cerrados a los chorros de otro de la luz del sol, donde brillan millares de escamas brillantísimas, y vuelve a recuperar su actitud indolente sobre el diván. Hay una pausa en la que el silencio solo se interrumpe con el sonoro tic-tac del reloj de la chimenea [27].

La trama gira en torno al enfrentamiento entre dos gatos que no comparten las mismas condiciones vitales. Frente a Listón, que todavía debe buscarse la vida por los tejados, Nelly se ha convertido en una especie de gata aburguesada y acomodaticia, que abandonó a su familia, que ahora reniega hasta de su verdadero nombre –Tula, la hija de Tulona– y que trata con mucha displicencia a quienes no han conseguido la posición social que ella sí ha logrado alcanzar:

NELLY.– ¡Quién se acuerda de aquello!

LISTÓN.– [...] ¡Quién se acuerda de aquello...! ¡Desapareciste tú un día y te esperamos! ¿Dónde estará Tula? Recorrí todos los tejados, y nada; te busqué por todas partes, te buscó tu madre, te buscaron tus hermanos, te buscaron todos, y nada. ¡Se habrá perdido! ¡Se habrá muerto!, pensamos con tristeza, mientras volvíamos a nuestras correrías, pues, por buscarte, pasamos hambre. ¡Quién se acuerda de aquello!, dices tú. [...] ¿Pero es que ya no solo te causa desprecio lo que has sido, sino también quien te lo recuerda? Para esto no basta haber nacido gata; es preciso tener el corazón de piedra [30].

Esta riña de gatos, que bien pudiera ilustrarse con el famoso cuadro goyesco, se interrumpe con la aparición en escena de Dick, un perro doméstico más noble que su compañera, a quien la gata no duda en enfrentarse también, con acusaciones de envidia, motivadas, según ella, después de que fuera expulsado del cuarto de los dueños; como defensa ante las insidias del «minino», Dick compara la actitud de Nelly con el comportamiento de quienes la cuidan –miembros, sin duda, de una alta burguesía contra la que el autor lanza sus dardos críticos–, puesto que «aprendió de sus amos a despreciar a los pobres» [32]. Listón desiste en su empeño de enternecer el corazón de la nueva rica –aun cuando le informa de que su madre ha enfermado y está ciega–, pero Nelly prefiere seguir disfrutando egoístamente de su vida diletante y relajada:

NELLY.– Era tiempo de que se marchara ese majadero.

DICK.– Te estorbaba. Te avergonzaba su presencia. ¡Tonta! A pesar de todo, seguirás siendo lo que fuiste, y tus hermanos te maldecirán porque te avergüenzas de ellos, y cuando te acaricien las manos de la amita que te mima pensarás con horror en el día en que te veas vieja y ciega; en que te echen del regazo y que no tengas un compañero que acorra tu desgracia, como el buen Listón hace con tu madre.

UNA VOZ FUERA.– ¡Nelly, Nelly! (*Nelly da un salto sobre Dick y sale mayando.*)

DICK.— ¡Tonta! ¡Tonta! ¡Que te olvidas de que eres Tula, la hija de Tulona; que has sido siempre Tula y morirás siendo Tula, como tu madre, vieja y ciega, pero sin tener a Listón a tu lado; porque queriendo olvidarte de que eres Tula, te has olvidado de que eres gata! [33-34].

La importancia simbólica del gato como animal sagrado, misterioso, altivo, diletante y femenino para el imaginario finisecular se retoma en esta pieza protagonizada por felinos, que hacen honor a una justa o injusta fama, no demasiado favorable, sobre su carácter poco afable. En este sentido, el título de la comedia es bastante irónico, pues aunque denota la ingenuidad infantil y afectiva de unos «mininos» en principio inofensivos, en el texto se demuestra que tienen malas artes y que no siempre se mueven —especialmente en el caso de Nelly— por buenas intenciones. Aunque los personajes de la pieza son animales —una gata doméstica frente a un gato callejero—, el carácter de fábula de la composición permite identificarlos con características y comportamientos humanos, en este caso relacionados con la crítica hacia quienes, por determinadas circunstancias, consiguen una posición social más elevada que la que ostentaban y muestran repentinamente una actitud distante y displicente con quienes no han tenido la oportunidad de medrar.

Las dos jornadas de *Tragedia de gnomos*, una pieza aparentemente ingenua e infantil, dedicada a Antonio Rey Soto —orensano también, como López Aydillo, y autor del drama *Cuento del lar* (1918), que tiene concomitancias con la escritura de nuestro autor—, están ambientadas en un bosque de ensueño habitado por gnomos que se dedican a trabajar sin descanso. Como en los casos anteriores, la acotación inicial de la obra contribuye a configurar la misma unidad de sentido poético en las didascalias y en los diálogos; propone, asimismo, una intrincada escenografía que recrea una arboleda fantástico, en la cual los gnomos se entremezclan con el follaje y con el resto de criaturas. La extraordinaria belleza del entorno natural y la exaltación de la primavera contribuyen también a configurar un mundo de artificio y ensueño:

En pleno bosque perfumado por la exhalación de las flores campesinas que abril, ese mozo apasionado y pícaro, encendió con un óptimo y fecundo rubor.

Los gnomos, de largas y blancas barbas, cuyos hilos de plata barren el suelo y a veces se prenden entre las zarzas florecidas de los muros, bullen hacendosos bajo los troncos, en su busca solícita y eterna; las caperucitas escarlatas, destacan rutilantes entre el espeso ramaje de los arbustos, como diminutas amapolas que corriesen el bosque anunciando el triunfal arribo de las hadas estivales.

En las copas rechonchas y enormes de los castaños y los robles, los mirlos cantan su canción liviana y jocunda. Los abejorros, holgazanes y ociosos, cruzan los

aires como una burla sarcástica al trabajo obstinado de los gnomos y, en su oculto escondrijo, el grillo frota sus élitros sonoros que entonan el himno lascivo, cínico y truhan de la pereza [37].

La tranquilidad de los gnomos se ve alterada cuando el gnomo que hace de vigilante y de heraldo anuncia con impaciencia la llegada «de una hada o de una diosa que ha entrado en nuestro bosque por el pórtico de los robles gigantes» [38]. La presencia de un personaje que los gnomos perciben como sobrenatural se convierte en motivo de asombro y esperanza ante la posibilidad –un tanto egoísta– de acrecentar su felicidad. Aunque el jefe de los gnomos, Baal-Betti, asume con alegría el acontecimiento, el más sabio de los gnomos, Abul-Goal, muestra su escepticismo ante lo que considera avaricia:

BAAL-BETTI.– (*Anhelante.*) ¿Y viene hacia nuestra morada?

EL GNOMO CENTINELA.– Sí, por el camino de las mimosas viene; sus manos, más bellas que las más bellas flores de nuestro bosque, cogen entre las zarzas del camino las más bellas corolas con que teje la guirnalda que ha de coronar su frente y aprisionar sus cabellos, negros como la noche. Viene, viene a nosotros; el cielo nos la envía.

BAAL-BETTI.– Sí, para que nuestro trabajo tenga la sublimación del ideal que nos faltaba; para que nuestras vidas se consagren a algo más que a la materia de nuestros cuerpos.

ABUL-GOAL.– (*Interrumpiendo.*) ¡Quién sabe su para bien o para mal! [38-39].

El pesimismo y la desconfianza del sabio no son tenidos en cuenta por el resto de los gnomos, que en seguida ofrecen el fruto de su trabajo para organizar el acomodo de la diosa. Las intervenciones de los personajes, cuyos parlamentos se estructuran con paralelismos sintácticos que favorecen el ritmo y la musicalidad verbal de la escena, conforman una suerte de partitura coral, que desde el punto de vista interpretativo puede utilizarse para introducir la danza pantomímica en escena; asimismo, la propia articulación del diálogo refleja la jerarquía que se establece entre los gnomos y su jefe:

EL GNOMO MÁS JOVEN.– Corramos al encuentro de nuestra diosa.

UN GNOMO.– Preparémosle un suntuoso aposento en nuestro palacio subterráneo.

OTRO GNOMO.– Yo le cederé mi cama y la adornaré con rosas y madreselvas.

OTRO.– Yo le daré mi silla, mi pan y mi vino.

OTRO.– Yo perfumaré sus cabellos con óleos silvestres.

OTRO.– Yo tañeré mi laúd y haré que el ruiseñor entone en el nocturno la divina serenata de sus trinos.

BAAL-BETTI.– Callad; todos la adoraremos por igual, ya que a todos llega con la ofrenda sagrada de su hermosura para idealizar nuestro trabajo [40].

Cuando la princesita Bethé –un personaje de naturaleza humana que se pierde por el bosque– se acerca desorientada a las puertas del mundo de los gnomos, descubre

con asombro –como la pequeña *Alicia en el país de las maravillas*– que todo está dispuesto para recibirla. «No temáis, bella hada, nuestra diosa; habéis entrado en el retiro de los gnomos y todos los hermanos os rendimos el acatamiento que se debe a la divinidad de vuestra belleza» [42], le dice Baal-Betti a la jovencita para que pierda el miedo de encontrarse en un lugar tan desconocido. Aunque al principio permanece absorta en la contemplación de unos seres que pertenecen al reino de la fantasía, cuando se acostumbra a los agasajos su actitud cambia, puesto que acepta de buen grado las atenciones de los gnomos, empeñados en ofrecerle sus tesoros más preciados; en este sentido, el comienzo de la jornada segunda nos muestra una nueva imagen de la princesita, revestida de joyas y adorada en su trono como si fuera una divinidad:

La princesita Bethé, entre los gnomos, ríe, sentada en un sillón de oro y piedras preciosas, que ellos construyeron presurosos para dar digno trono a su diosa. De los tesoros que guardan en las cajas cristalinas de la roca, a cien pies bajo el suelo, han sacado toda la pompa de sus riquezas maravillosas. La cabellera de la princesita se recama con rubíes y brillantes que forman espléndidas diademas de multitud de hilos. De su garganta, tersa y magnífica, penden largos rosarios de perlas y diamantes negros; aprisionan sus muñecas pulseras rutilantes y, sobre el palpitante seno, los zafiros y esmeraldas, el oro y la plata, escriben un anagrama de riqueza y poderío. Todos los gnomos, estáticos y anhelantes, contemplan en corro el rostro embrujador de la princesita, que ríe mostrando sus dientes blanquísimos, rivales de las perlas de sus collares regios [46].

Con el paso del tiempo, la excesiva idealización de la princesa no contribuye a mejorar la vida de los gnomos, sino todo lo contrario; así lo advierte Abul-Goal, que intuye premonitoriamente los peligros que acarrea el exceso de mimo con la desconocida: «Sus besos suenan con la perfidia de los chasquidos de la víbora. ¡Desdichados de nosotros! La traición ha entrado en nuestro reino escondida en un rayo de sol» [45]. Y es que la obsesión colectiva de los elfos desencadena envidias y rencillas, que en muchos casos se traducen en falta de trabajo y en pérdida de riqueza, como señala nuevamente Abul-Goal: «El país de los gnomos, que antes era el país del trabajo y de la abundancia, hase tornado en el país de la pereza y de la miseria» [49]. La situación se recrudece cuando la princesa se adentra en un jardín cercano, interesada por la melodía de un laúd que tañe «un hombre que, con besos y caricias, se la [lleva] a lomos de un enorme caballo» [50]. La desolación del rey de los gnomos representa el estado de ánimo de toda la colectividad –«Reina en la estancia la pesadumbre de las grandes tragedias» [51]– y una vez más es el viejo sabio del lugar quien reflexiona

sobre los errores cometidos y sobre la medida que debe imperar incluso en el mundo de los sueños:

Castigo del padre; lección de su infinita sabiduría es este martirio que te envía para tu alma, deslumbrada por la luz de una extraña quimera. ¡Pobre hermano Baal...! Me creíste un necio porque te hacía ver que, para la felicidad de nuestro reino, bastaba con la ilusión del trabajo, que nos hace grandes, poderosos y fuertes; porque te dije que nuestra alma de gnomos es muy pequeña para que en ella quepa más felicidad que la de un rayo de sol... ¿Por qué no me escuchaste? ¿Por qué te dejaste seducir por la quimera...? [51].

El sentido trágico de este auténtico cuento de hadas infantil –cuya hipotética representación podría recurrir a los títeres o marionetas– está determinado por la fatalidad que se impone simbólicamente sobre los gnomos ante el desengaño. Su vida transcurre con relativa tranquilidad hasta que aparece la princesa. En ese momento el orden político y social se transforma para dar prioridad a una quimera en la que depositan equivocadamente todas sus esperanzas. Aunque los personajes y ambientes de la obra asumen sin ambages el valor de la fantasía, el desenlace propone una reflexión sobre el brillo engañoso de ese mundo de ensueño, en el que también hay espacio para el dolor y la amargura, en tanto que las coordenadas de lo fantástico no excluyen el castigo derivado de una ambición desmedida –reflejo de una realidad donde también puede imponerse el materialismo–, que en principio se había planteado como búsqueda de la felicidad.

La humillación de Hércules, dedicado a Emmita García, es un diálogo en tres escenas –similar a *El encanto de una hora* benaventino– entre las estatuas y las figulinas clásicas que están sobre un clave o clavicémbalo³¹⁸. En la pieza perteneciente al *Teatro fantástico* de Benavente son dos las figuras de porcelana de Sèvres –en un contexto, por lo tanto, dieciochesco– las que cobran vida para reflexionar sobre la brevedad de la vida y lo efímero del amor. En esta ocasión, nos encontramos con un plantel bastante más nutrido de personajes de inspiración clásica, pues que representan, por un lado, a tres figulinas de Tanagra –La Bacante joven, La Bacante vieja y La

³¹⁸ La labor de la clavecinista y violinista polaca Wanda Londowska permitió que, a comienzos del siglo XX, el clave recuperara la importancia que había tenido en la música de concierto hasta la popularización del piano en el siglo XVIII. Manuel de Falla utilizó este instrumento en su famosa ópera *El Retablo de Maese Pedro* (1923) y se convirtió, después de Bach, en el primero en utilizarlo para componer música contemporánea.

figulina que sonríe—³¹⁹, y por otro, a cuatro estatuas de mármol —El Discóbolo, Apolo, Hércules y Dionisos—:

*Sobre el antiguo clave, las diminutas figulinas de Tanagra eternizan un gesto coquetón y elegante. Son tres: dos brindan a Venus el enardecimiento de sus danzas sagradas; la otra, graciosa y mimosa, arrebújase bajo la transparencia de su velo, con una dulce sonrisa de inocencia. Un poco apartado, frente a las figulinas, yergue su corpulencia un Hércules de mármol; a su lado un Discóbolo lanza gallardamente su disco y las estatuas de Dionisos y Apolo ponen entre ambos la sublime e inmortal evocación del Olimpo. Es de noche; del reloj han caído lentas, ceremoniosas, reposadas, doce campanadas augustas, y como una vara mágica facedora de encantamientos, la voz cristalina del reloj como de arpa, como de gotas de agua en la fuente de un parque solitario, han llamado por un rayo de luna que al caer apasionado y romántico sobre el viejo clave anima con un soplo de vida a las figulinas y a las estatuas [55]*³²⁰.

Cuando suenan las campanadas de medianoche, las figulinas se transforman en cuerpos de carne y hueso, radiantes de vida infundida por un rayo de luna. En la primera escena, las dos Bacantes celebran la alegría de vivir y el furor báquico que les inspira el placer y el vino con danzas casi orgiásticas; junto a ellas, La figulina que sonríe ensalza el sentimiento amoroso. Simultáneamente, se desarrolla otra escena en la que participan las estatuillas masculinas de mármol y en la que dialogan sobre el interés que Hércules tiene en La figulina que sonríe. Como la ensoñación lo permite, ambos inician una especie de cortejo amoroso, en el que el héroe se humilla por amor a la figulina que es capaz de enternecerlo con su fragilidad:

LA FIGULINA QUE SONRÍE.— ¡Pobre de mí! ¿Y qué es lo más extraordinario en este suceso de mi locura, el que tú me quieras, siendo yo tan débil, o el que yo te adore, siendo tú tan fuerte?

HÉRCULES.— ¿Para qué pensar en eso? Nos queremos y basta; los dos muy juntos, uniendo nuestras almas, que son una sola, como uno son nuestros corazones, perdámonos eternamente ignorados por nuestro mundo.

LA FIGULINA QUE SONRÍE.— ¡Es tan pequeño!

HÉRCULES.— Más pequeña es nuestra vida, que dura lo que este rayo de luna que nos alumbra [61-62].

³¹⁹ Tanagra es la ciudad griega en la que se descubrieron a finales del siglo XIX unas famosas y refinadas estatuillas de terracota, muy comunes entre los siglos IV a. C. y III a. C., que probablemente habían formado parte de ajuares funerarios.

³²⁰ En la *Tragedia de gnomos* hay una acotación en la que se alude también al tema de las estatuillas que cobran vida. Se trata del momento en el que La princesita Bethé se encuentra por primera vez ante el auditorio de gnomos expectantes. La joven los mira con sorpresa y los compara con las figurillas que tiene en su cuarto: «La princesa Bethé mira, inclinándose, las gráciles figuritas de los gnomos, con la sorpresa inaudita que le proporcionarían las lindas figulinas que adornan su tocador, si un día, por el mágico efecto de un rayo de sol, pusiéranse a bailar una danza sagrada y primitiva» [42].

La noche de ensueño termina y las estatuillas regresan a su existencia inerte sobre el clave, pero conserva en sus gestos las transformaciones que el amor y el ensueño han provocado en sus cuerpos:

(La luna va extinguiéndose lentamente; cada personaje ha tornado a su puesto, recuperando su pristina actitud. Las bacantes eternizan un giro voluptuoso y lujuriente. Apolo, el gentil donaire pronto a brotar de sus labios; el Discóbolo, su postura gallarda; Baco, el ademán grotesco de su embriaguez. Solo faltan en sus puestos la mimosa figulina y el Hércules barbudo, a quienes el día ha sorprendido adorándose. Cae el telón cuando el ensueño termina: al entrar por los ventanales la luz del nuevo sol, que muestra la suprema humillación de un poderoso Hércules, eternamente vencido por el hechizo de una risa de mujer, a la luz de un rayo de luna... De la alegría de las bacantes no queda ni un eco que la recuerde.) [65].

La pieza está íntimamente relacionada con la crisis del personaje dramático a finales del siglo XIX y su sustitución por títeres, marionetas, muñecos de guiñol o, como en este caso, estatuas que cobran vida, un recurso que ya se había utilizado durante el Romanticismo –véase, como ejemplo, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla–, pero que con la estética simbolista adquiere una dimensión poética y hasta metafísica, si entendemos que estos entes despersonalizados representan al ser humano convertido en fante que cuyos hilos maneja el destino y/o la fatalidad. La brevedad de la vida está bien encarnada en estas figurillas utilizadas para recrear ambientes refinados y exquisitos, que reflejan a un tiempo la inconsistencia del arte y la fugacidad de un instante de belleza o de amor que puede ser eterno por obra y gracia del ensueño.

El príncipe Martirio es una especie de cuento de hadas –dedicado a Alfredo Vicenti, periodista y poeta nacido en Santiago de Compostela, vinculado al periódico *Acción gallega*–, cuya ambientación se sitúa en un espacio plagado de resonancias populares y folclóricas: «*El interior de una choza pobre. En el fogaril arde una buena lumbre; las llamas se levantan como saetas ensangrentadas, como serpientes que se retuercen y chillan; las brasas resplandecen en los extremos de los negros tizones como rubíes gigantes de joyas extrañas*» [69]. A lo largo de sus cinco escenas se desarrolla una historia que rememora el tono de esos relatos que se cuentan junto al fuego y se transmiten de generación en generación. En el caso que nos ocupa, una hermosa doncella de rubios cabellos se tiende en el regazo de una vieja, que recita un romance sobre un príncipe que ignora lo que es el amor, apenado porque lo quieren casar: «Es el

príncipe Martirio / –el de la gran soledad–, / príncipe galán y hermoso / que no sabe qué es amar» [70].

El romance trasciende su realidad poética para encarnarse, por medio de la ficción metaliteraria, en una representación que transforma la poesía lírica en poesía dramática. Un caminante desconocido interrumpe la tranquilidad de la noche y pide hospitalidad en la choza: «LA VIEJA.– ¿Y a dónde os dirigís ahora? EL CAMINANTE.– A todas partes y a ninguna; soy un vagabundo por todos los caminos de la tierra; todos iguales, todos paralelos del camino que conduce a los eternos imposibles» [73]. La vieja intenta buscar remedio al misterioso mal que aqueja al caminante, pero no lo encuentra porque se trata de un dolor que solo tiene remedio si se presenta el amor ante sus ojos:

Lenguas de fuego que cantáis vuestra ardiente armonía, habladme a mí; hablad a mi corazón frío, a mi corazón de hielo; decidme lo que no sé y quiero saber; habladme del amor. Lenguas de fuego luminosas y rojas como puñales que brillan dorados por el sol, como lanzas sangrantes que han escudriñado las entrañas de un dragón; lenguas de fuego que tenéis el fulgor de los ojos de búho en el misterio de la noche oscura y el quedo rumor del vuelo de las brujas hacia el aquelarre; lenguas de fuego compasivas y purificadoras, ¡habladme!, hablad a mi corazón; decidme el gran secreto de mi felicidad. ¡Habladme del amor! [75].

Cuando el caminante descubre a la doncella y ambos se miran embelesados, ese fulgor ansiado por el desconocido se materializa en un incipiente amor que le hace descubrir la fuerza de los sentimientos por vez primera: «No sé qué siento; las palabras se ahogan en mi garganta; solo quiero mirar a tus ojos, a tus ojos bellos y misteriosos como la noche, porque en ellos veo escrito con luceros lo que es el amor» [78]. Sin embargo, la doncella no puede amar al caminante porque su corazón no le pertenece, así que el joven decide proseguir su travesía. Un anillo del caminante se queda en la casa como símbolo maldito, así que arde en el fuego del hogar para alejar de allí la tristeza de quienes caminan por el mundo tras un sueño imposible.

Los esclavos lloraban es un breve cuadro dramático –ofrecido «A mis camaradas del Centro Obrero»–, que está ambientado en la antigüedad grecolatina, aunque tiene un trasfondo social más o menos reconocible por la denuncia implícita que se hace de la situación de la clase obrera. El argumento se resuelve en apenas tres escenas de mínima extensión, que se corresponden con tres situaciones diferentes, pero convenientemente seleccionadas para conseguir una unidad de sentido poético, capaz de sugerir en los espectadores un sentimiento de empatía con los esclavos; en la primera de

estas escenas, un extraño patricio vestido de blanco, con apariencia mesiánica, se dirige a la multitud de esclavos negros para espolear su necesidad de rebelión contra las injusticias –«Yo os digo la verdad. Ni el César mismo podrá detener el empuje de vuestra rebeldía que os redima, que os haga hombres» [87]–, mientras los amos se pasean por la ciudad, ajenos a las preocupaciones de sus siervos:

Los esclavos apíñanse curiosos escuchando, avaros de sus palabras, a un hombre que se cubre con la clámide blanca de los patricios. Su figura destaca sobre el fondo negro del grupo de esclavos en un contraste de afrenta y de ignominia.

Los desnudos cuerpos de los esclavos, que el sol de Etiopía ha bronceado rudamente, estríjanse unos contra otros en sobrehumano esfuerzo de atención, tal como si se pidiesen recíproca ayuda para abarcar el insondable infinito que encierran las palabras del patricio, a quien contemplan con ojos ensanchados por el asombro.

Las olas del mar Tirreno llegan mansas y tenues con un leve rumor de conchas y arena. Al fondo brilla la ciudad como un solemne espejo de mármol, y por los muelles cercanos, la muchedumbre de cortesanas y patricios pasea bulliciosa [87].

La situación de los esclavos genera una sensación de conmiseración motivada por sus amargas condiciones de vida, intensificadas aún más cuando aparece en escena Persea, una madre desolada que comparte con todos su desgracia, la muerte de una hija que se ha resistido a ser violada por el nuevo amo y ha sido crucificada como castigo: «¿No os acordáis de Tefé, mi hija?; pedazo rosado de la carne de mis entrañas, la de la boca bermeja como corola de rosa, la de las piernas esbeltas y tersas moldeadas por Venus para la consagración de sus danzas... Pues allá está, yerta, fría, pendiente de la cruz...» [90]. El suceso es lo suficientemente terrible como para que todos los esclavos lo asuman como causa común para impulsar la rebelión definitiva contra los patricios: «**TODOS.**– ¡Sí, rebelémonos, rebelémonos! *(Los esclavos se apiñan en tropel, levantando al aire sus brazos desnudos y bronceados. Apartado del grupo, el patricio observa calladamente la escena. El mar sigue trayendo con leve rumor conchas y arenas, y en el fondo la muchedumbre de cortesanas y patricios pasea bulliciosa.)*» [91]. Sin embargo, la presencia de un centurión aborta el conato de rebelión –«¡Fuera de aquí, esclavos, fuera de aquí, que este es paso de personas libres...!» [92]– y los siervos se ven obligados a resignarse, desamparados incluso por el patricio que antes les había impulsado a rebelarse contra el sistema:

(El látigo traza en los aires la afrenta ignominiosa de su tiranía. Pasa por el grupo de los esclavos un estremecimiento de espanto. El patricio de la clámide blanca observa anhelante. El centurión, impaciente, ha hecho restallar su látigo por segunda vez, y los esclavos, en cuyos ojos brilló un momento una llamarada de odio, doblan resignados la cabeza y desfilan ante el centurión ebrio y grosero que empuña el látigo. Cuando cae el

telón, el patricio, con un encogimiento de hombros, vuelve su mirada hacia el mar latino, que con un leve rumor sigue arrastrando conchas y arena; los esclavos marchan llorando, llorando...) [92].

Es innegable que la obra tiene un marcado componente social, puesto que se representan las aspiraciones de la colectividad (los esclavos), que inútilmente reivindica los derechos que les niega la clase dominante (los patricios). La ambientación de la pieza en coordenadas espacio-temporales lejanas no impide que la interpretemos como un alegato a favor de la clase obrera, frente a los desmanes de la clase política y de un sistema tan corrompido como el caciquismo, situaciones ambas que recuerdan la militancia personal de López Aydillo en *Solidaridad gallega* para defender estas y otras causas. En este sentido, nos encontramos ante una obra diferente a las demás, que no privilegia la idealización artística –aunque no renuncia totalmente a ella–, sino que reclama la función social y comprometida del arte.

Idilio en la sierra (Égloga pastoril), dedicada a Javier Valcarce García, es el diálogo de unos pastores que hablan de amores; de ahí que se utilice, por un lado, el término «idilio», en recuerdo de los poemas escritos por Teócrito, y la denominación de «égloga pastoril», por otro, para referirse a un subgénero de la poesía lírica –bien representado en España por Juan del Encina o por Garcilaso de la Vega, entre otros muchos–, en el que los pastores disertan sobre el amor en un marco natural profundamente idealizado. En este caso, los diálogos de los personajes giran en torno a la Carmiña, la novia que espera Chinto, sobre la que Caravel no tiene demasiada buena opinión; por ello le advierte continuamente –con argumentos que denotan el machismo imperante en toda sociedad patriarcal y el prejuicio sobre la *femme fatale* finisecular– sobre su volubilidad, reflejo de la actitud que, según él, tienen todas las mujeres: «La Carmiña es una rapaza muy linda... Debes cuidad de ella, Chinto, que las rapazas son el diablo y muy dadas a hacer sufrir a los hombres» [96]. Los constantes ladridos de los perros anticipan la llegada de Carmiña, que se presenta en el monte para informar a Chinto de que abandona el campo porque se va a trabajar a la ciudad:

CARMIÑA.– [...] ¡Vengo a decirte adiós!

CHINTO.– (*Cogiendo anhelante las manos de Carmiña.*) ¡Adiós...! ¿A dónde te vas, rapaza?

CARMIÑA.– A la ciudad, me manda mi madre, allá se gana más, se tienen menos trabajos y está una en más estima.

CHINTO.– ¿Y te vas contenta, Carmiña? ¿Vas contenta?

CARMIÑA.– (Con desvarío.) Voy contenta, muy contenta. ¿Tú fuiste alguna vez a la ciudad? Mi madre dice que es muy bonita, muy grande. ¡Con unas casa...! ¡Y unas calles...! Y tanta cristiandad...

CHINTO.– (Con pesadumbre.) Te pones contenta de dejarme.

CARMIÑA.– ¡Ah, no! Te querré lo mismo, cada vez más; te mandaré cosas: flores, muchas flores, y vendré acá por la romería.

CHINTO.– Después no me querrás, Carmiña. ¿Por qué no te quedas aquí, con nosotros, conmigo? No vayas a la ciudad; aquí, en la montaña, seremos muy felices; vendremos todos los días con los rebaños, los dos siempre juntos, muy juntos. (Carmiña se impacienta.) ¿No me escuchas? ¿En qué piensas, rapaza?

CARMIÑA.– Pensaba en la ciudad.

CHINTO.– ¡Ay, mala, mala! Y para eso viniste. A destrozarme el corazón. ¡Ya no me quieres! [101-102].

El pastor intenta alcanzarla en su desesperación por la situación de abandono en que se encuentra, pero en ese momento aparece Caravel para mitigar su dolor y para infundir esperanza en el corazón de su amigo. Al lamento amoroso de Chinto se añade una crítica implícita a la vida urbana, entendida como amenaza –«menosprecio de corte y alabanza de aldea»– contra la idealizada visión de la vida campesina:

CARAVEL.– (Acariciándolo.) Déjala marchar, que su maldad ya está vista. [...] La ciudad está muy lejos; es muy grande, y su ruido ahogará la risa de Carmiña, que no podrá destrozarte tu corazón.

CHINTO.– (Mostrando su puño crispado al confín lejano.) ¡La ciudad...! ¡La ciudad!

CARAVEL.– Ella, Chinto, ella, que traicionó tu cariño. Hazte cuenta que el lobo se llevó la más lucida cordera del rebaño, la de la color más blanca y los más dulces balidos. Busquemos otra cordera tan linda como aquella y nos pondremos en torno suyo para cuidarla... El abuelo lo dijo: «¿Qué le importará tu sufrir? ¡El caso es ella!» ¡Ay de ti si el lobo te llevó el corazón...!

(*Los zagales se abrazan llorando; se oye el bullicio de las esquilas del rebaño. Cae el telón.*) [104].

El final de la pieza confirma las fatales premoniciones de Caravel sobre el carácter de Carmiña. La soledad de Chinto, que ve alejarse de sí mismo el amor, se intensifica, y, al mismo tiempo, lo determina para continuar con su vida esforzada en el campo. Aun cuando la actitud de Carmiña se contempla como traición al amor de Chinto y, desde esta perspectiva, el argumento se resuelve en clave melodramática, no hay que obviar que tras el desengaño amoroso se contraponen una visión conservadora o contemplativa de la existencia –el vivir cotidiano de los pastores en la montaña– y una opción más liberadora –la vida que escoge Carmiña, la de quienes apuestan por perseguir sus sueños– como posibilidad de iniciar una nueva vida en la ciudad. Por último, conviene señalar que, de todas las piezas que forman parte del conjunto, esta es la que mejor refleja el ambiente e incluso los giros lingüísticos propios de la tierra

gallega. Tras el inmovilismo de los pastores, convencidos de permanecer trabajando en su tierra, se esconden quizás las reivindicaciones que López Aydillo siempre realizó para apoyar el asociacionismo agrario y para criticar el caciquismo en Galicia.

La leyenda de Floridel (Cuento fantástico) es la pieza que cierra el conjunto y está dedicada a Ramón F. Mato, periodista y político coruñés, que llegó a ser presidente del R. C. Celta de Vigo. Se estrenó –como reza en la primera hoja del texto– el 22 de mayo de 1910³²¹ y tiene como protagonista a una princesa llamada Amarantina, enamorada contra la voluntad de su padre –rey tiránico e insensible– de un trovador que una vez cantó para ella, pero que después continuó su peregrinaje por el mundo. Su recuerdo quedó impreso en el corazón de la joven, que ahora espera el reencuentro, aunque una Maga de estirpe celestinesca le haga ver que la vida artística y el amor son volubles: «¡Un trovador! Un camarada mío; otro más de la caravana errante; uno que ama la libertad, que no reconoce patria ni reconoce rey, que no sabe dónde está el poder ni dónde el vasallaje. Sin patria, ni rey, sólo el amor, la belleza y el bien pueden dominar sobre nuestros pensamientos» [117].

Cuando finaliza el cuento, se intuyen los sonos del trovador que regresa, y la princesa contraviene las normas para lanzarse a la búsqueda del ideal, al mismo tiempo que la Maga declara el triunfo de la juventud y del amor: «¡Oh, la mariposa de las alas de nieve! ¡Oh, la luz del amor, que atrae y mata con el poder de su brillo! ¡Bendita juventud, que así sacrificas el bienestar y sabes sustraerte a las ruindades de la vida!» [120].

En definitiva, la propuesta de *País de abanico (Teatro de ensueño)* –inédita hasta la fecha y merecedora de una edición crítica que la rescate del olvido– recoge un ramillete de piezas dramáticas ordenadas en forma de retablo modernista, que pueden considerarse representativas de la mayor parte de los temas y formas del teatro poético-simbolista: el madrigal dieciochesco y refinado, que hace del galanteo un carnaval romántico, cuyo deleite tiene las horas contadas (*País de abanico*); el teatro de animales, que convierte a los gatos en símbolos de una sociedad corrompida por el deseo de medrar a cualquier precio (*Comedia de mininos*); la utilización de personajes

³²¹ No hemos podido localizar la representación aludida por el autor. La obra está incluida en el *Catálogo general* de la Sociedad de Autores Españoles correspondiente al año 1913 (página 204) y se indica con asterisco que la obra no está publicada, quizás porque se inscribió en el registro de la SAE antes de que apareciera en *País de abanico* (1912) y en fechas previas a su previsible representación de 1910.

fantásticos que sueñan con el ideal poético y conocen el trágico desengaño de una realidad más prosaica (*Tragedia de gnomos*); el teatro de muñecos o marionetas, estilizado en forma de figulinas de porcelana que conocen lo efímero del amor durante una noche de ensueño (*La humillación de Hércules*); el drama simbolista protagonizado por caminantes, personajes errantes que arrastran el dolor de vivir o de amar, determinados por una existencia libresca trascendida –el mundo de los cuentos y del folclore tradicional– que se confunde con la realidad (*El príncipe Martirio*); la necesidad de trasladar a la escena –no con alharacas demasiado militantes, sino con pequeños retazos simbólicos– las reivindicaciones sociales de las clases más desfavorecidas (*Los esclavos lloraban*); la égloga que escenifica, como antaño, la soledad de un pastor abandonado por una mujer que sustituye hogaño el abrigo de los montes por la esperanza escondida tras las luces de la ciudad (*Idilio en la sierra*); y, finalmente, la esperanza que una princesa deposita en un trovador, amigo del arte y de la poesía, de quien está tan enamorada que se rebela contra las normas impuestas por la corte y proclama su libertad en el amor y en la vida (*La leyenda de Floridel*).

López Aydillo quiere sumarse, con estas piezas de inspiración poética y benaventina –en algunos casos con más evidencia que en otros– a los intentos de renovación de la escena española a través de la fantasía. Y lo hace cuando esta orientación dramática –que se había insinuado desde la primera edición de *Teatro fantástico* (1892) hasta el *Teatro de ensueño* (1905) de los Martínez Sierra– recupera en la década de 1910 nuevos bríos, aunque sea desde una perspectiva tradicional y conservadora –el «teatro poético» en verso–, cuyos frutos ensombrecen a veces estas otras muestras de un verdadero «drama lírico». Entre esos textos que se sumaron a la renovación silenciosa de nuestro teatro, se encuentran de cuando en cuando algunas sorpresas, como este *País de abanico* (*Teatro de ensueño*), a quien nadie hasta ahora había prestado la atención que sin duda merece, como tantas otras piezas desconocidos –pero relevantes para configurar mucho mejor la recepción del simbolismo en España–, que aún aguardan en las bibliotecas el momento de que alguien revele su impulso poético, un impulso consagrado al arte y a una forma distinta de entender el teatro, que, sin embargo, no contó con la proyección escénica deseada.

CAPÍTULO 12

LA POÉTICA SIMBOLISTA DEL ESPECTÁCULO EN ESPAÑA: DEL «TEATRE ÍNTIM» A LOS «TEATROS DE ARTE»

La renovación teatral en España comienza con la recepción de las primeras teorías escénicas europeas y con dos fenómenos –«poetización» y «reteatralización»–, que en el fondo vienen a significar algo muy parecido, sin los cuales no pueden entenderse las claves de esta evolución. Es verdad que se trata de un proceso muy lento y que la figura del director de escena tardará todavía un tiempo en ser una figura prestigiada, pero lo cierto es que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX contamos con varias experiencias teatrales que buscan renovar la escena tradicional, no solo a través del montaje de piezas firmadas por autores jóvenes o por dramaturgos extranjeros, sino sobre todo mediante la reformulación del hecho escénico. La tradición realista había impuesto la utilización de mecanismos que facilitaran la ilusión de realidad de los espectadores; así ocurría, por ejemplo, con los telones pintados o con la reproducción más o menos naturalista de situaciones y objetos. La cuestión que ahora se plantea es la de vencer la resistencia secular de empresarios y público a las innovaciones para incorporar a la escena la dimensión poética y plástica de las teorías simbolistas – mediante el uso simbólico de la pintura en los decorados, la música, los efectos de la iluminación y el vestuario–, así como la posibilidad de ampliar el repertorio con nuevas fórmulas (los títeres, la pantomima, la danza, el circo, el cinematógrafo, las sombras chinescas, la linterna mágica) o incluso nuevos públicos (teatro para niños).

En este sentido, conviene reflexionar brevemente sobre la importancia de las artes al servicio de la escena, en especial la pintura y la música. El papel de las artes plásticas en la constitución de un arte teatral renovado es fundamental para entender la poética simbolista del espectáculo. Muchos creadores del «fin de siglo» fueron a un tiempo poetas, dramaturgos, pintores, escenógrafos, fotógrafos, etc., y asumieron el papel integrador de las diferentes artes en el escenario para la creación de un teatro moderno. La pintura simbolista influyó decisivamente en la creación de textos identificables con esta misma estética y viceversa, pues como se ha señalado en otro lugar de esta tesis el teatro fue también motivo de inspiración para los pintores, que realizaron simultáneamente decorados y escenografías. En el contexto europeo, Paul Fort y Lugné-Poe contaron en sus puestas en escena con los pintores Nabis –Denis,

Vuillard, Bonnard, Sérusier, Roussel– y gracias a ellos se intentó acabar con el verismo impuesto en la escena realista-naturalista.

Como ha recordado Serge Salaün, en España es también imprescindible asumir que, más allá de los problemas técnicos y materiales que impiden la introducción de algunos adelantos –como los planos inclinados, los escenarios giratorios, etc.–, es la pintura moderna «el motor de la renovación escénica» [Salaün, 1999: 37]. Los ejemplos más sobresalientes de esa formación y práctica multidisciplinar son los catalanes Adrià Gual y Santiago Rusiñol, que supieron conciliar la escritura teatral con la escenografía y la pintura. Asimismo, Valle-Inclán y Martínez Sierra consiguen ser los dos grandes renovadores de la escena modernista-simbolista, gracias sobre todo a la síntesis de teatro y pintura que llevan a cabo tanto en su teatro como en sus propuestas escénicas.

Gual es uno de los artistas más claramente adscritos al simbolismo pictórico –especialmente por su participación en exposiciones o libros y por su actividad como grafista y cartelista de teatro–, pero además es teórico teatral, pues en varios textos mostró su preocupación por las artes escénicas y por la intervención de la pintura en el teatro. En sus dos escritos sobre el drama –*Blanch y negre* (1894) y *Nocturn. Andant. Morat* (1895)– apuesta por la utilización de un cromatismo simbólico en el que los colores no tienen relación con los objetos referenciales sino que sirven para crear efectos sensoriales sobre los espectadores. El color se utiliza como símbolo físico a través del cual se transmite una sensación de carácter espiritual, ya sea esta metafísica o sentimental.

Valle-Inclán no es pintor, pero es crítico de arte y entabla relaciones con artistas de la talla de Rusiñol o Romero de Torres. Es uno de los máximos renovadores de la escena española y europea del siglo XX, aun cuando muchas de sus obras no pudieron verse representadas por contratiempos personales o por la incompreensión de empresarios y público. Con todo, aunque su producción dramática ha sido ya largamente analizada y estudiada, faltan todavía trabajos que exploren su actividad como director de escena y como teórico del teatro. No vamos a desgarnar aquí las opiniones que Valle manifestó en momentos muy diferentes de su vida sobre el arte dramático en general, pero sí merece la pena que las apuntemos someramente –aun cuando exceden el marco cronológico de esta tesis– porque resumen adecuadamente el ideal escénico del «teatro poético» modernista-simbolista. Como «poeta de la escena» es como cabe considerar algunas impresiones o ideas de Valle-Inclán sobre el teatro, en su mayoría incluidas en entrevistas de los años veinte y treinta. Nadie como Valle para

conocer el trabajo de actores y compañías teatrales, pues que él mismo fue comediante – interpretó al personaje de Teófilo Everit en *La comida de las fieras* (1898) de su admirado Benavente–, e incluso acompañó a su mujer, Josefina Blanco, en sus giras con la Compañía de García Ortega por Argentina (1910) y después con la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (1911-1912). El autor gallego participó también en el «Teatro Artístico» de Benavente, y en esa empresa teatral estrenó su drama *Cenizas*. Asimismo, Valle formó parte, en 1921, del «Teatro de la Escuela Nueva», de Cipriano Rivas Cherif, y dirigió uno de los pequeños grupos de teatro independiente, «El Cántaro Roto», en 1926.

Sus diversas experiencias con el teatro conforman un concepto dramático en el que los elementos plásticos, la iluminación, la presencia de la música o el uso de las máscaras constituyen elementos relevantes de la puesta en escena; de ahí que sus propuestas dramáticas se hayan relacionado frecuentemente con el cinematógrafo, hacia el que Valle mostró especial predilección³²². Uno de los documentos imprescindibles para entender el alcance de su «teoría teatral» es la carta enviada al director Cipriano Rivas Cherif, en diciembre de 1922, donde apunta las claves de su concepción dramática:

Dentro de mi concepto caben comedias buenas y malas –casi es lo mismo–; lo inflexible es el concepto escénico. Advenir las tres unidades de los preceptistas, en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del momento total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color –unidas a la prosodia– deben estar en la mente del buen actor de comedias. Hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria [Hormigón, 1989: 549].

En este sentido, aboga por la renovación escénica basada en la construcción de escenarios giratorios, que permitan mutaciones y cambios rápidos en el espacio escénico; así en una entrevista para *El Imparcial*, en 1929, a propósito de las reformas del Teatro Español de Madrid:

Lo primero que el Teatro Español necesita es un escenario. [...] El hecho es que carece de escenario giratorio un teatro donde han de representarse preferentemente obras clásicas.

El teatro clásico está escrito a base de mutaciones. [...]

Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria. Por eso, lo indispensable es el estudio de los autores para conocer su escenario. [...]

³²² Sobre la «teoría teatral» de Valle-Inclán a la luz de sus presupuestos estéticos, véase Óscar Cornago Bernal [2000].

Es la escena lo primero que hace falta. De la escena surgen luego los conceptos profundos y las bellas frases. [«Lo que debe ser el Teatro Español» (8-XII-1929), *apud* Valle-Inclán, 1994: 414]

Al sentido plástico de la puesta en escena se añade la necesidad de una compañía con intenciones artísticas y un director de escena, capaz de dirigir el trabajo de actores y de organizar un montaje de calidad: «Para el resurgimiento de nuestro teatro español se necesita, desde luego, una compañía formada por elementos artísticos de alta calidad. [...] Y sobre todo considero lo más importante la existencia de un director artístico de una gran cultura literaria y de una gran capacidad interpretativa: un actor o un crítico prestigioso» [416]. Y aunque tales compañías no existieran *de facto*, lo cierto es que Valle concibió muchas de sus escenas como si se tratara de cuadros, especialmente en lo que atañe a la utilización del color, que casi siempre se utiliza simbólicamente y de forma contrastada: blanco / negro, oscuridad de la noche / luz de la luna, color amarillo... En definitiva, Valle es quizás el mejor exponente del teatro simbolista en España.

Aunque se trata de una cuestión en apariencia exclusivamente libresca, debemos considerar también que las ediciones ilustradas de libros de teatro –o los dibujos que acompañan a la publicación de los textos en revistas o periódicos– tienen más importancia de la que tradicionalmente se les ha dado. Fue Jesús Rubio Jiménez, en su interesante artículo sobre «Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena» [1991: 103-150], el primero en reivindicar la trascendencia de estas ilustraciones en relación con la puesta en escena de las obras a las que embellecen.

Así como la reforma teatral en España le debe mucho a la pintura durante el modernismo, hay quien señala que no ocurre lo mismo con la música y que la renovación teatral prescinde del arte musical³²³. Sin embargo, la realidad confirma

³²³ No estoy de acuerdo con la opinión de Serge Salaün cuando señala que «la reforma teatral (en España menos aún que en el resto de Europa) no pasa por la música»; un extremo que en nota se hace más categórico, en contra de la opinión expresada por el crítico en otras ocasiones: «Incluso diría que se hace contra la música, quizá en reacción contra el monolito zarzuelero o quizá porque esta generación, como dijo Unamuno de sí mismo, padecía sordera musical, habiendo en cambio desarrollado un excepcional oído lingüístico» [1999: 55-56]. Ese «monopolio zarzuelero» no debe obviarse, pues el «género chico» pone de manifiesto la colaboración entre músicos y libretistas para generar un tipo de espectáculo totalizador. Los resultados no siempre son satisfactorios porque muchas veces el trabajo de unos y otros se realiza por separado y porque el sistema de producción se estandariza, pero no puede negarse que este trabajo en común sienta las bases de un teatro musical de mayor calidad, si no es que algunas piezas del género son verdaderas obras maestras. Al mismo tiempo, las formas musicales de ese teatro popular –tan defendido por Salaün [1990 y 1996]– no suponen un problema para la renovación de la escena, sino más bien un aliciente para explorar nuevas fórmulas escénicas de tradición propia o ajena. Los mecanismos del «género chico», por muy desgastados o banales que resulten, se combinan con otras formas de hacer teatro como el «género ínfimo», las variedades –fundamentalmente el cuplé y otras piezas sicalípticas– o

precisamente lo contrario, pues el desarrollo de la música española en la Edad de Plata es un hecho confirmado por la importancia de grandes músicos que trabajaron en colaboración con dramaturgos y otros artistas para renovar la escena. Puede aceptarse, no obstante, que la revolución musical no coincide plenamente con el modernismo, sino con la época de las vanguardias; véase, como botón de muestra, *El sombrero de tres picos* (1919), la pieza con música de Manuel de Falla, libreto de Martínez Sierra y decorados y figurines de Picasso, que fue uno de los mayores éxitos de los «Ballets rusos». Es verdad, por tanto, que tal renovación musical se produce a finales de los años diez y en los años veinte, pero no podemos pasar por alto algunas creaciones musicales que no se componen sólo para ser oídas en una sala de conciertos sino con vocación escénica; así en el caso de *La vida breve*, con música de Falla y libreto de Carlos Fernández-Shaw, que se estrenó en 1904 y es buen ejemplo de ópera española moderna, en la que se conjugan diversas artes al servicio del espectáculo teatral. Más adelante –y antes de la revolución que supone la llegada a España de la compañía de Diaghilev y la empresa teatral de Martínez Sierra–, se estrenaría *El amor brujo* (1915), de nuevo con música de Falla y libreto de Martínez Sierra, que contó con los decorados del pintor canario Néstor de la Torre y la interpretación de Pastora Imperio y Víctor Rojas. Se trata, en definitiva, de ofrecer un modelo de colaboración artística, en el que la música se utiliza –en combinación con otras artes– para conformar un espectáculo integrador.

La cuestión que debemos tener en cuenta para analizar una propuesta de poética simbolista de la escena es la asimilación de Wagner en España, sobre todo en lo que atañe a la definición de la ópera como *Gesamtkunstwerk* o «arte total». Más allá de la composición musical, lo que más interesa destacar es la teoría escénica que subyace a la construcción del drama como creación que intenta armonizar la música con las demás artes. La recepción de la ópera wagneriana por Baudelaire, Mallarmé y otros teóricos del simbolismo cala en seguida en los modernistas españoles, que pronto quedan fascinados por la posibilidad de integrar música, drama, pintura, visualidad y

el «music-hall», que si bien no suponen una revolución teatral porque acaban vulgarizándose, sí plantean al menos nuevas posibilidades de reforma del teatro; eso es lo que ocurrió, por ejemplo, con los escenarios populares parisinos de finales del siglo XIX y principios del XX, en los que a un tiempo se ofrecía cabaret y teatro de sombras. Quizás se refiera Salaün a la posibilidad de introducir otro tipo de música en la escena, a la manera wagneriana, y ahí sí se puede estar de acuerdo con su tesis. ¿Hubo en España intención de hacer un teatro en el que se fundieran todas las artes? Algunas puestas en escena del «Teatro de Arte» de Martínez Sierra parecen confirmarlo, pero no queda tan claro que se escribieran textos dramáticos en los cuales ya se partiera de esa premisa, independientemente de que el director de escena luego ilustrara esos textos con la ayuda de otras artes.

movimiento sobre el escenario para conseguir un teatro pleno de sensaciones y emociones estéticas³²⁴.

La introducción de Wagner en España se confirma con la creación de diversas asociaciones musicales. Los barceloneses Joaquim Marsillach Lleonart y el Dr. Joaquim Letamendi de Manjarres habían conseguido con sus escritos que la producción wagneriana fuera ampliamente conocida, en todos sus aspectos, a finales del siglo XIX. Joaquim Pena, crítico musical, continuó su labor traduciendo al catalán los dramas wagnerianos, adaptando la rima a la música y también publicando importantes obras teóricas. Solo con el magisterio de Joaquim Pena cabe entender el paso ulterior que se produce en Cataluña respecto a la recepción de Wagner: el 12 de octubre de 1901, en «Els Quatre Gats», nació la «Associació Wagneriana» de Barcelona de la mano de tres estudiantes de medicina: Lluís Suñe, Josep Maria Ballvé y Amali Prim, todos ellos fervientes admiradores de Pena. Además, el Teatro del Liceo de la ciudad condal contribuyó también a la difusión del genio alemán y montó algunas de sus más famosas óperas.

El wagnerismo acabaría también por cuajar en la capital española con la creación de la Asociación Wagneriana de Madrid (1911), ahora bien documentada luego de la extraordinaria tesis doctoral de Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino [2005]. Especialmente relevante es la figura de Luis París, director artístico del Teatro Real desde 1896 y apasionado wagnerista, que hizo posible el asentamiento del compositor alemán en la programación operística madrileña del arranque de siglo. Fue, sin duda, el primero en comprender la dimensión global que dichas piezas requerían; de ahí que el despliegue escenográfico y vocal no tuviera parangón para la época.

Más allá de las crónicas, artículos o referencias que pueden rastrearse en la prensa periódica, son varias las publicaciones que dedicaron números monográficos al compositor alemán: *Hispania* (1899), *Teatralia* (1910), *El Teatre Català* (1913) o la *Revista Musical Catalana* (1913), amén de las revistas modernistas, en las que está aún por hacer un rastreo pormenorizado de la presencia de Wagner.

³²⁴ Rubén Darío documenta en los primeros días de 1899 los estrenos teatrales que tienen lugar en la capital; en la crónica titulada «Notas teatrales», fechada el 20 de enero, se hace referencia a la puesta en escena de *La Walkiria*, de Wagner, en el Teatro Real: «La impresión dominadora que me ha producido la estupenda obra de Wagner es de aquellas fascinaciones de arte que eternamente nos duran» [1998: 75]³²⁴. No solo aprovecha el poeta la ocasión para elogiar al músico alemán –partidario del drama entendido como espectáculo de «arte total»–, sino que introduce una pequeña reflexión sobre el «sentido social» de quienes acuden a los dos teatros más importantes de la Villa: «la alta sociedad madrileña va al Español para ver y para oír, y al Real para oír y para ver» [1998: 76].

Junto a los textos y los nuevos conceptos de dirección escénica, pintura y música constituyen, pues, dos elementos axiales de la nueva configuración teatral nacida en el tránsito del siglo XIX al XX. Entre las experiencias teatrales que pueden relacionarse con la influencia de las teorías simbolistas sobre la puesta en escena o al menos con las posibilidades de renovación de la escena a través de la opción antirrealista (poética) en la elección del repertorio y en el montaje de las piezas elegidas, se encuentran el «Teatre Íntim» (1898), de Adrià Gual, el «Teatro artístico» (1899) y el «Teatro de los niños» (1909), de Jacinto Benavente, o las diversas propuestas de «Teatro de Arte», desde la efímera empresa de *Alejandro Miquis* hasta la extensión comercial de una nueva forma de entender el espectáculo como la llevada a cabo por Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid desde 1916. Asimismo, conviene que tengamos en cuenta también algunos resortes de experimentación teatral en torno a la danza y la pantomima, dos lenguajes escénicos que pueden considerarse pioneros de la renovación teatral en España durante el modernismo.

Aunque estas experiencias escénicas se inspiran en la poética simbolista, no hay que obviar que se encuentran a un paso de las vanguardias europeas, toda vez que el simbolismo se considera también un movimiento a ellas adscrito y que todo el gran teatro de vanguardia europeo —desde Appia, Gordon Craig, Meyerhold o Reinhardt, entre otros— es de inspiración simbolista y expresionista [Deak, 1993].

12.1. «Teatro artístico» (1899) y «Teatro de los niños» (1909), de Jacinto Benavente

La intención de Benavente de regenerar el teatro español de su época para ponerlo en consonancia con las innovaciones técnicas y artísticas del teatro europeo no siempre contó con la respuesta oficial y social deseada. El «Teatro artístico» (1899) o el «Teatro de los niños» (1909) fueron dos importantes iniciativas que no pasaron de ser un ensayo con muy escasa repercusión crítica y de público. Estas empresas teatrales pretendían, de una parte, reconocer el sentido artístico y espectacular de la obra dramática, y de otra, acercar la magia y el misterio del teatro al público infantil con un repertorio adecuado, que a la vez permitiera a los adultos «aniñar el espíritu».

a) El «Teatro artístico»³²⁵

El manifiesto del «Teatro artístico» –publicado en la revista *Vida Nueva* en 1899– responde a la intención de Benavente de crear un «Teatro Libre», similar al de Antoine en París, aunque con una orientación más antirrealista. Lo transcribimos íntegramente:

Decía Mauricio Barrés, al exponer el programa de una revista literaria de la que era director: «como esta revista es puramente literaria, rara vez hablará de teatros». En efecto, el teatro y la literatura no suelen ir muy de acuerdo. Es opinión muy generalizada que el teatro es una especialidad del arte literario, que para entrar en él hay que haber nacido con el *don teatral* (llamémosle así), don que (para consuelo y esperanza de los que no crean en el derecho divino) también puede adquirirse a poca costa. (Unos miles de francos gastados en comedias francesas).

Lo intolerable es que los bien dotados para el teatro pretenden hacer de necesidad virtud, y elevar a precepto fundamental del arte dramático lo que en todo caso sólo es ventaja que les concede la ignorancia del público.

¿Que muchas obras sin arte y sin literatura, y que muchos escritores incapaces de escribir un articulillo de periódico tolerable triunfan en el teatro? Cierto. ¿Pero quién puede citar una sola obra teatral, que por artística y literaria haya fracasado? Ninguno. Entiéndase verdadera obra de arte, porque a lo mejor salimos con que la obra tal, rechazada por el público, carecía de condiciones teatrales, aunque era un primor en la forma, y ya sabemos a qué atenernos en España respecto a los primores de forma: muchos primores y la gramática no parece.

En el teatro hay que considerar como distintos la obra de arte y el espectáculo.

La mayoría del público que acude al teatro no está educado literariamente; puede ser muy ilustrado, eso sí, pero en otras materias. Por puro sentimiento o inteligencia del arte no ha leído jamás una obra literaria, novela o poesía. En el teatro, llega a su entendimiento algo de arte a través del espectáculo, de la diversión, y los autores dramáticos, cometiendo un verdadero delito de *corrupción de menores* en inteligencia artística, abusan de la ignorancia del público y procuran mantenerle en minoría perpetua. Como si un maestro ignorante al llegar el límite de sus conocimientos, prevalido de la mayor ignorancia del discípulo, le dijese: «no hay más que aprender».

Diga que él no puede enseñar más porque más no sabe; pero a lo menos sepa encaminar al discípulo a donde puede aprender, y no trace los límites del saber por los límites de su entendimiento.

¿Que sin arte y sin literatura se puede ser autor dramático? Exacto. ¿Que el don teatral es un don aparte del don artístico? Mentira.

Ya se convencerán de ello muchos autores el día en que el público, que ya *se anda en libros*, caiga en la cuenta de que hay estudios y *maestros superiores*³²⁶.

El *Teatro fantástico* (1892) fue quizá una de las bases sobre las que se construyó este proyecto, con el propósito de aunar la dimensión literaria y espectacular del drama,

³²⁵ Véase Jean-Marie Lavaud [1992: 40-49] y Jesús Rubio Jiménez [1998:210-219], a quien seguimos en estas páginas. Sobre uno de los estrenos del «Teatro artístico», *Cenizas* –luego *El yermo de las almas*–, de Valle-Inclán, y sobre el proyecto teatral de Benavente, véase también la «Introducción» a la edición de Ángela Ena Bordonada [1996: 14-17].

³²⁶ El manifiesto se publicó en *Vida nueva*, 31 (8-I-1899), aunque una versión ya se había publicado en el artículo de Benavente, «Maestro de párvulos», publicado en *El Proscenio*, 1 (27-IX-1897); citamos por la edición de Jesús Rubio Jiménez [1998: 210-211].

que hasta ese momento habían estado algo más disociadas. Rubén Darío ya señaló esa posibilidad en sus crónicas de *España contemporánea*, donde asimilaba el empeño de Benavente con las prácticas que se realizaban en Francia, a pesar de plantear sus dudas con respecto a la respuesta del público. Si bien es cierto que las propuestas de Antoine siguieron los cauces del realismo-naturalismo –en el «Théâtre Libre» se estrenaron las obras de Zola, las piezas más realistas de Hauptmann, Ibsen o Strindberg, e incluso algunos otros títulos más renovadores, pero siempre ofrecidos desde la óptica más objetivista–, el mismo director francés reconoció en el siguiente número de *Vida Nueva* que «lejos de ser, como se cree, el Teatro Libre, refugio del arte naturalista, es uno de los pocos refugios de la poesía francesa» [apud Rubio Jiménez, 1982: 211]. En cualquier caso, Benavente recoge de Antoine el mismo espíritu independiente para la creación de un teatro libre en España, al tanto de las novedades teatrales y, más concretamente, escenográficas que circulaban por Europa. Al mismo tiempo, defiende la teoría de que el arte puede mejorar al hombre y redimirlo a través de la belleza; en la entrevista que concede a José Martínez Ruiz, el futuro *Azorín*, un año antes, señala:

El porvenir está en la estética, en la estética... *desinteresada*, en la belleza sin fin alguno. La redención del pueblo, de la masa obrera, está ahí, en el arte. D'Annunzio tiene razón. Hay que redimir creando obras hermosas. Nosotros compartimos esas ideas del ilustre italiano, y haremos todo lo posible porque en España se inicie el gran renacimiento ideal que en Francia y en Inglaterra cuenta con tan vigorosos partidarios.

La fundación de un teatro libre debía perseguir también esos fines, aunque la empresa no contara con el éxito esperado. En este sentido, el ejemplo del «Teatre Íntim», de Adrià Gual, podía ser un buen modelo de ese compromiso con el arte y la belleza: «No representaremos para el gran público; representaremos para nosotros. No daremos gusto al público; nos daremos gusto a nosotros mismos. Será una cosa de compañeros, de amigos, de hermanos...»³²⁷. Pero estas palabras no deben llevarnos a engaño, pues aunque las palabras del dramaturgo parecen limitar las expectativas de la iniciativa, en artículos posteriores –como los recogidos en *El teatro del pueblo* (1909)– apuesta por llegar a públicos más amplios y, muy especialmente, a las clases populares.

Martínez Espada dedica también varias páginas de su conocido ensayo sobre el *Teatro contemporáneo* (1900) a la iniciativa teatral de Benavente y reconoce que puede ser un resorte para la regeneración del teatro español por la posibilidad de ampliar el

³²⁷ La entrevista de José Martínez Ruiz –Charivari–, «En casa de Benavente», se publicó en *La Campaña* (12-II-1898); la recoge Jesús Rubio Jiménez [1982: 212].

repertorio tradicional con autores ajenos a los circuitos comerciales y por su manifiesta vocación artística:

Así ha nacido el Teatro Artístico, y, gracias a él, podremos ver representadas las obras de célebres dramaturgos europeos, antiguos y modernos, y las de los españoles, que, como aquéllas, no tienen acogida por los empresarios y primeros actores-directores de nuestros teatros. [...] En el Teatro Artístico se rendirá culto al arte, ampliamente, como debe ser, y las obras dramáticas se representarán porque así lo exija su mérito artístico-literario, sin preferencias de escuela ni aventurados prejuicios [1900: 262-263].

En este proyecto estuvieron implicados varios jóvenes escritores amigos de Benavente: Ramón del Valle-Inclán o Gregorio Martínez Sierra, entre otros. Los estrenos programados por el «Teatro artístico» no se hicieron efectivos hasta septiembre de 1899, con la puesta en escena de *La fierecilla domada*, de Shakespeare, en las fiestas de Carabanchel Alto. Pero la presentación oficial del grupo tuvo lugar el 12 de diciembre de ese año, en el Teatro de Lara. Se celebró una función a beneficio de Valle-Inclán –convaleciente después de su altercado con Manuel Bueno–, con un programa que incluía el drama *Cenizas*, del propio Valle, la comedia *Despedida cruel*, de Benavente, y un aria de la ópera *Don Carlos*, de Verdi. No se representó *Interior*, una anunciada pieza de Maeterlinck, que casi con total seguridad habría traducido Valle-Inclán. Se deduce del programa que se trató de una auténtica fiesta de arte. Sin saberlo, Benavente estaba poniendo los cimientos del «Teatro de Arte» de Martínez Sierra y otros grupos independientes, que forman parte de lo mejor de nuestra historia teatral en las primeras décadas del siglo XX³²⁸.

b) El «Teatro de los niños»

El triunfo de la imaginación, la ingenuidad, la fantasía y los mundos ensoñados son características comunes del primer teatro de Benavente. Es quizá este planteamiento el que le llevó a fundar en 1909, junto a Fernando Porredón, el «Teatro de los niños» [Cervera, 1982: 265-289; Huerta Calvo, 2012]. El propio dramaturgo había manifestado en más de una ocasión que su afición por el teatro procedía de su infancia entre bambalinas. Si a eso le sumamos la sensibilidad que siempre mostró hacia los cuentos fantásticos y la literatura infantil en general, o su intención educativa, no es difícil entender el interés que se tomó con el proyecto. Y es que el interés del dramaturgo por

³²⁸ Como ha estudiado Jesús Rubio Jiménez [1993: 133-156], Benavente firmó también el manifiesto del «Teatro de Arte» de *Alejandro Miquis*.

el mundo de la infancia en general fue una constante durante toda su vida; ahí está su intención de «aniñar el espíritu», que reclama en *Los intereses creados*, o su interés por las formas primigenias del arte dramático –el circo o la pantomima– como manifestaciones de la infancia del arte.

Benavente solicitó la colaboración de otros dramaturgos, como Eduardo Marquina o Valle-Inclán, entre otros. En principio, la iniciativa fue bien acogida y las críticas de las obras estrenadas en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid se mostraron favorables al proyecto, pero después la idea no quedó más que en unas cuantas representaciones que, al año siguiente, no eran ya sino el recuerdo de una experiencia que no había tenido el éxito esperado.

Cuenta Benavente que fue *Colombine* –la escritora Carmen de Burgos– quien le propuso la fundación de un teatro para niños. El dramaturgo se ilusionó pronto con el proyecto de ofrecer al público infantil un teatro natural, sin intención moralizante, que únicamente les hiciera reír y soñar; queda claro el propósito en una de las crónicas *De sobremesa*, que el dramaturgo mantenía en *Los Lunes de El Imparcial*:

¡Un teatro para niños! Sí, es preciso, tan preciso como un teatro para el pueblo. [...] Y en ese teatro, nada de ironías; la ironía, tan a propósito para endulzar verdades agrias o amargas a los poderosos de la tierra, que de otro modo no consentirían en escucharlas, es criminal con los niños y con el pueblo. Para ellos, entusiasmo y fe y cantos de esperanza, llenos de poesía... [Benavente, 1942, VII: 498-499].

La inauguración tuvo lugar el 20 de diciembre de 1909, y en esa función se estrenaron dos piezas de Benavente –*Ganarse la vida* y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*–, y se leyeron varios poemas –de Caterineu, Marquina, Rubén Darío y Campoamor–, con la intención de aficionar a los niños y adultos por la poesía. Señala el dramaturgo:

De la excelente acogida al Teatro para los Niños y del interés con que un público, si no tan numeroso como fuera de desear, todo lo selecto que puede pedirse, sigue sus representaciones, nada me satisface tanto como el buen éxito obtenido por las lecturas de poesías. ¡Versos, poesía!... Eran una especie de coco para las empresas teatrales. Hoy ya empieza a creer en ellos, y todo hace presumir un glorioso renacimiento de la poesía en el teatro [675].

Con todo, Benavente insistía en que «no se aspira a la perfección, ni mucho menos; es un ensayo, un modesto ensayo de un teatro en que los niños no oirán ni verán nada que pueda empañar la limpidez de su corazón ni de su inteligencia» [656]. En las siguientes representaciones se mantuvo el mismo esquema inicial, aunque con nuevos

estrenos, como *La muñeca irrompible*, de Marquina, o *La mala estrella*, de Ceferino Palencia Álvarez. El proyecto llegó a su fin el 5 de marzo de 1910, con la puesta en escena de *Farsa infantil de la cabeza del Dragón*, de Valle-Inclán, una pieza identificada con el final del modernismo.

Con su intención de acercar el teatro al público infantil, Benavente no hacía sino tantear de nuevo las posibilidades de renovar el teatro español con propuestas escénicas que, una vez más, pretendían la «poetización» del drama y la introducción de otros lenguajes artísticos sobre las tablas. El fracaso de tal empresa no fue, desde luego, responsabilidad del dramaturgo, sino quizás falta de sensibilidad de un público no acostumbrado a este tipo de teatro, como señala Andrés González-Blanco, pues «si esta muy culta y muy generosa iniciativa no cuajó, culpa no fue del dramaturgo no del actor Fernando Porredón, que la llevaron a cabo con esfuerzo y generosidad; culpa fue del público español, apático e indiferente a toda empresa de arte puro» [1917: 134].

12.2. El «Teatre Íntim» de Adrià Gual

En 1898 un grupo de intelectuales catalanes, a la cabeza de los cuales se situaba Adrià Gual, crea el «Teatre Íntim» con la intención de otorgar a la escena catalana una dimensión internacional:

Una agrupació activíssima i ensems reclosa, filla de la reacció promoguda per la indiferència, que ens permetés el contacte amb les teatres estrangers passat a la nostra llengua, sense menuyspreu [Gual, 1957: 60].

Se escogió inicialmente para ello el Teatre Líric, gracias a la intervención altruista del empresario Evaristo Arnús i Ferrer y la aportación desinteresada de sus fundadores, a saber, Joaquim Pena, Claudi Carbonell, Oroil Martí, Salvador Vilaregut, Josep Maria Sert y Adrià Gual, amén de otros tantos que apoyaron decididamente la apuesta, desde Eduardo Marquina hasta Miguel Utrillo.

Gual, cabeza pensante de la iniciativa, la construye a imagen y semejanza de otras tantas parisinas —«Théâtre Libre», «Théâtre d'Art» y «Théâtre de l'Oeuvre»—; de ahí que su figura, en tanto director de escena, como la de Antoine, Fort y Lugné-Poe en los proyectos referidos, adquiera una dimensión rectora inaudita en la escena catalana y española hasta entonces. Y todo ello con el propósito de imponer una nueva estética, prioritariamente simbolista, que, apoyada en una idea global del espectáculo y de la

actuación, acabara definitivamente con los rescoldos del teatro costumbrista y romántico.

En este empeño, Gual contó con el apoyo inestimable de Joan Maragall, en quien buscó un aval intelectual para la empresa que iniciaba, hasta el punto de que Enric Ciurans lo ha denominado, sin ambages, «ideòleg a l'ombra del projecte» [2001: 28]. Pero sería injusto hablar del «Teatre Íntim» sin tener en cuenta a un abanico de profesionales que, en distintos cometidos, nos informa de la altura de miras del propio Gual, empeñado en crear un proyecto bien asentado en todos los pilares del arte escénico: nos referimos, prioritariamente, a los actores Enric Giménez y Emilia Baró, y a los músicos Enrique Granados y Enrique Morera.

Para el bautizo escénico del «Teatre Íntim», el 15 de enero de 1898, la pieza escogida fue *Silencio*, del propio Gual, toda una declaración de principios en cuanto a la estética perseguida. Como ya hemos analizado, la pieza constituye una indagación sobre las pasiones calladas y el silenciamiento de los ideales, como apuntaba el propio autor en «El teatre modern. Innovador?» (1898-1899): «Arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense *trascendències*, mostrar lo senzill i deixar lo fondo i penetrant entre un especial misteri, que animi a l'espectador a obrir el ulls de l'ànima» [apud Batlle / Bravo / Coca, 1992: 138]. Y ello a partir de una propuesta escénica muy novedosa que se apoyaba en una oscuridad general, salpimentada por focos indirectos a través de los cuales se focalizaban los actos de clarividencia simbólica o verbal de las *dramatis personae*.

El espectáculo más emblemático de este arranque del teatro fue, con todo, la *Ifigenia en Táuride*, de Goethe (con traducción de Maragall), estrenada el 10 de octubre en los Jardines del Laberinto de Horta, un marco natural a propuesta de Miguel Utrillo que se hacía eco, así, de experiencias similares desarrolladas en otras partes de Europa. En palabras del propio Gual, la fusión romántica de palabra poética y naturaleza suscitó una «emoció contagiada a l'auditori, que contribuïa a omplir de quietuds sol·lícites els ambients de la nostra escomesa» [1957: 92].

Ya en 1899, el «Teatre Íntim» ofreció tres sesiones de abono, en las el dramaturgo, dejando a un lado la veleidad elitista de Goethe, retomaba la senda del teatro simbolista. Especialmente interesantes son la primera y la última de la serie, compuestas, respectivamente, por la reposición de *Silencio*, escenificada junto a *La alegría que pasa*, de Rusiñol, e *Interior*, de Maeterlinck, que se hizo acompañar de *Blancaflor*, del propio Gual. Como se puede comprobar, las piezas de nuestro autor

están flanqueadas por los dos modelos de referencia, uno de la escena catalana (Rusiñol) y el más importante de la escena europea (Maeterlinck). Detengámonos, siquiera unas líneas en *Blancaflor*, «una rara joia del nostre llegat escènic que combina llegenda popular i decadentisme simbolista» [Ciurans, 2001: 31], con música del maestro Granados, y que «partint d'una manipulació idealista de la teoria positiva del medi, es justifica una concepció pateista de l'univers [...] A través de la cançó, modelada por una ingenuïtat còsmica, la col·lectivitat expressa l'harmonia primitiva amb l'únivers i el sentit de la seva existencia com a poble» [Batlle / Bravo / Coca, 1992: 44]. Estamos, de nuevo, ante una atmósfera misteriosa, con indudables resabios de *Nocturno*, plagada de elementos simbólicos –Blancaflor sería, de acuerdo a este copioso haz de correspondencias, la Cataluña ideal e inmaculada, frente a una realidad más prosaica encarnada en los campesinos– y de motivos prerrafaelistas. Basta con echar un vistazo a los bocetos escenográficos que realizó Gual para esta pieza, conservados en su mayoría en el Institut del Teatre de Barcelona, para darnos cuenta del proceso de estilización que tiene entre manos, ya perceptible en las líneas puras y desnudas que había diseñado para la casa y el jardín del *Interior* maeterlinckiano; en el caso de *Blancaflor* resulta innegable la influencia de Appia en la limpieza de los planos y, sobre todo, de Gordon Craig en la verticalidad que consigue a través del sauce llorón que inunda la escena y en la focalización de planos por los troncos sucesivos [Peral Vega, 2016], elementos ambos que, lejos de configurar una escenografía fría, integran perfectamente la idealización de la naturaleza que late como filosofía de fondo. Con esta síntesis de la tradición popular catalana y la estética «fin de siglo» se adelantaba varias décadas a la poética dramática de la generación del 27, razón por la cual, quizás, el estreno fue un auténtico fracaso.

Gual seguía buscando caminos de adecuación entre teatro y estética simbolista, como así ocurre en la tragedia *La culpable*, estrenada a finales de 1899, con resultado muy poco alentador: lo prueba el hecho de que, títeres de por medio, se parodiara en el famoso café «Els Quatre Gats». Lía, la protagonista de la pieza, en cuya desazón psicológica pone Gual todo su empeño, es estigmatizada por un medio industrial, hostil y agresivo, que acaba a un tiempo con la armonía natural y con las mujeres que se atreven a disentir de los modelos prefijados. El conflicto que el autor plantea con Lía (*femme fatale* de condición pura) «també és el conflicte de l'artista modernista amb la societat que el volta» [Batlle / Bravo / Coca, 1992: 75].

Con el siglo recién inaugurado, el «Teatre Íntim» acomete el estreno de *Los espectros*, de Ibsen, a partir de la versión de Pompeu Fabra y Joaquín Casas i Carbó

publicada en *L'Avenç*, con la loable intención de ofrecer a Cataluña la verdadera dimensión del autor noruego que, para Gual, aún no había sido ni siquiera atisbada en los montajes precedentes. Como muy bien ha apuntado Carles Batlle:

Seguint l'exemple de Lugné-Poe, Gual creu que cal fer un Ibsen més atmosfèric, un Ibsen que faci aflorar tota la tragedia continguda en els drames interns i, alhora, que proporcioni una solució vital, però no ideològica, als conflictes existencials [2001: 411].

Fiel a la estética «íntim», el dramaturgo crea una escena significativa –y de lenguajes plurales– en la que se cifra una correspondencia entre espacio y estado interior de los personajes. El proceso de aminorar la «ideología» supuestamente prioritaria en el teatro ibseniano en pro de una esencialización de los conflictos del hombre y de su relación con el medio acerca el teatro del noruego al de Maeterlinck, y ese es precisamente el camino emprendido por Gual, que con *Espectres* concluye la primera etapa del «Teatre Íntim» y marcha a París. Tres años después, inicia un nuevo periplo con fuerzas renovadas y la ambición de acomodar a la escena catalana textos fundamentales de la dramaturgia universal –*Edipo rey* (Sófocles), *El casamiento a la fuerza* (Molière), *Noche de reyes* (Shakespeare) o *Las bodas de Fígaro* (Beaumarchais)–, española –*La casa de la dicha* (Benavente), entre otros– y catalana –*Mestre Oleguer* y *La Baldinora* (Ángel Guimerá), así como *Misterio de dolor*, del propio Gual–, de acuerdo a una estética «simbólica» nunca del todo abandonada.

12.3. Los «Teatros de Arte»: de Alejandro Miquis a Martínez Sierra

a) El «Teatro de Arte» (1908) de Alejandro Miquis

El Teatro de Arte capitaneado por *Alejandro Miquis* [Anastasio Anselmo González y Fernández] es la iniciativa más sólida entre las encaminadas a ofrecer un espacio para las piezas teatrales que no encajaban en los circuitos comerciales. En ella participan la mayor parte de los intelectuales más inquietos en el arranque del siglo español, los cuales se otorgan carta de naturaleza a partir de un manifiesto fundacional (noviembre de 1908), primero publicado como folleto y, después, en la revista *Prometeo*, como se sabe órgano de difusión prioritaria de la estética ramoniana, cuando el propio Gómez de la Serna se integró en el proyecto. Extractamos de ese manifiesto –reproducido íntegramente por Rubio Jiménez [1993: 138-140]– las ideas principales: en primer

lugar, los firmantes³²⁹ se definen a sí mismos como «sinceros amantes del arte escénico» entendiéndolo como la «síntesis y compendio de todas las bellas artes» [138], en una idea que delata, obviamente, una concepción neowagneriana del teatro; en segundo término, el «Teatro de Arte» se autodefine como una iniciativa paralela al teatro industrial, del que se desvincula por completo y con el que no pretende entrar en competencia —«no frente al teatro industrial sino a su lado» [138]—; manifiestan después una condición abiertamente ecléctica mediante la cual pretenden «abrir ese teatro a todas las tendencias sin pedir a los que las sirvan más que sinceridad en el amor a lo bello y lo verdadero» [138], toda una declaración de principios que delata un altruismo sin fisuras y, además, la defensa del ideario simbolista que entronca vida y arte. En última instancia, el objetivo postrero del «Teatro de Arte» no es otro que realizar la más que loable labor social de formar, «de constituir», un público diverso, capaz de contemplar el arte escénico sin prejuicios; de ahí que abran sin temor su propuesta «a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro» [139] y se muestren humildes, sin ánimo redentor absoluto, asumiendo el legado que otros han sembrado en ese camino, ya que «nuestra labor es obra de precursores y sus efectos no son a fecha fija» [139].

El bautizo escénico del «Teatro del Arte» se produjo en mayo de 1908, con *El escultor de su alma*, de Ángel Ganivet, en el Teatro de Ciudad Lineal, bajo la dirección de Donato Mosteyrín. La función estuvo precedida de una conferencia sobre el autor a cargo de Daniel de la Escosura, consciente quizás *Alejandro Miquis* de la dificultad que entrañaba un texto, de hondo calado metafórico, que situaba la estética del proyecto en una clara filiación con el simbolismo europeo. La segunda sesión de la compañía, el 13 de junio, fue un programa misceláneo integrado por *Teresa*, de *Clarín*, *Cuando las hojas caen*, pieza de José Francés que, amén de suponer su primera aparición en los escenarios madrileños, estaba integrada en *Guignol. Teatro para leer* (1907), y *El peregrino de amor*, de Galo Brada, un cuento de hadas traducido para la ocasión por Escosura. Si la elección de los textos puede hacernos pensar en la unión un tanto arbitraria de un teatro de inspiración social —*Teresa*— que nada, o muy poco, tendría que ver con el decidido simbolismo de *Cuando las hojas caen*, y menos aún con el

³²⁹ Echar un vistazo a la lista de firmantes delata que el eclecticismo que se predica en el manifiesto no es un lugar común sino un objetivo claramente perseguido. Allí encontramos nombres de la crítica —José de Laserna, José Alsina, *Fantasio*—, de la interpretación —Emilio Mario y Pedro Granda—, de la escenografía —Salvador Bartolozzi— y de la creación en el más extenso sentido de la misma, con autores de estéticas muy dispares, y hasta encontradas: de Benito Pérez Galdós a Jacinto Benavente, pasando por Manuel Linares Rivas, José Francés y Ramón María del Valle-Inclán.

idealismo del fin de fiesta, hemos de tener en cuenta que, ya antes de *Alejandro Miquis*, Adriá Gual había llevado a cabo en su «Teatre Íntim» una adecuación decidida del realismo social de Ibsen –en concreto de *Espectres*– a la estética simbolista, por lo que pensamos que es esta la línea integradora que debió de regir la sesión que nos ocupa. La tercera, celebrada el 17 de julio, estuvo protagonizada por el estreno de *Mistress Warren's Profession*, de G. Bernard Shaw, traducida como *Trata de blancas*, que generó un debate en prensa más por la supuesta inmoralidad del asunto abordado que por cuestiones estrictamente estéticas. La primera temporada del «Teatro del Arte» se cerró con *Sor Filomena*, de los hermanos Goncourt, estrenada en el Teatro Lara en diciembre de 1908, un nuevo intento de configurar una nueva visión sobre el realismo.

Más que detenernos en los juicios parciales de la prensa –cometido que el profesor Rubio Jiménez ya realizó de manera magistral [1993]– interesa hacer parada en un primer balance realizado por el propio *Alejandro Miquis* en la revista *Por esos mundos* bajo el lacónico título de «Teatro de Arte» [163 (agosto 1908), pp. 171-175]. Supone un documento de notable interés por lo que tiene de explicación abierta sobre un proyecto que, a juzgar por los juicios vertidos, no había sido entendido en toda su magnitud. Doloroso es, a los ojos de *Alejandro Miquis*, la postura esgrimida por Luis Bello, incapaz de trascender sus posiciones de partida y, por tanto, de valorar en su justa medida la novedad que suponía llevar a escena *El escultor de su alma* y la *Teresa de Clarín*. Hace, además, una defensa a ultranza de los actores, literatos y artistas que han tenido la valentía de enfrentarse a una nueva forma de contar:

El Teatro de Arte, por tener, ha tenido hasta actrices y todo, y actrices magnas. Anita Martos y Escosura, una preciosidad como artista aún más que como mujer, que no necesitaría sus prestigiosos apellidos para se ilustre; como Carmen Navarro, viviente encarnación del amor mártir en *El escultor de su alma*, y como Rafaelita Abadía, flor bellísima de una futura gran trágica, por no citar más, y ha tenido junto a ellas, actores-literatos como José Francés y Daniel de la Escosura, actores-dibujantes como Montagud y Robledano, y artistas tan completamente formados para el arte escénico y con personalidad tan fuertemente definida como Pedro Granda [172].

Se apuntaba, en esta dilatada crónica, los ensayos para la puesta en escena de *El sueño de un crepúsculo de otoño*, de Gabriele D'Annunzio, con traducción de Enrique Canedo, un proyecto que, de haberse culminado, hubiera dado carta de naturaleza al teatro del italiano en España. Con todo, advierte con ironía que «tampoco es el Teatro de Arte una institución que se proponga sólo dar a conocer autores inéditos: esa sería en España libertad peligrosísima, porque inédito y nuevo no son sinónimos» [173].

Para la segunda campaña (1910), con un organigrama depurado [Rubio Jiménez, 1993: 152], con un nuevo espacio –el Teatro del Conservatorio– y con una presencia creciente de la prensa especializada –en especial la revista *Prometeo*, en buena parte por la condición de «vicepresidente de Teatro de Ensayo» encomendada a Ramón Gómez de la Serna–, *Alejandro Miquis* había preparado un repertorio muy exigente –e igualmente ecléctico– que aunaba, sin complejos, teatro clásico y contemporáneo, español y europeo; delataba así no solo una evidente querencia hacia la dramaturgia de impronta simbolista, sino también la certeza de que para hacer penetrar esta nueva estética en el público español era necesario salpimentarla con otros registros que, a modo de contrapeso, compusieran funciones armónicas. Así, para la primera de ellas estaban previstas *Cuento de amor*, de Shakespeare (con traducción de Jacinto Benavente), *El desafío de Juan Rana*, de Calderón de la Barca, y *Los ciegos*, de Maeterlinck (traducido por Rafael Urbano); para la segunda, *La Utopía*, de Ramón Gómez de la Serna, cuyo estreno perseguía *Alejandro Miquis* desde lejos; *El príncipe sin novia*, de Emiliano Ramírez, un entremés clásico y un drama de los hermanos Millares Cubas; para la tercera, *Una mujer sin importancia*, de Óscar Wilde, de acuerdo a la versión de Ricardo Baeza [«Teatro de Arte», *Prometeo* (23-9-1910), pp. 879-881]. Todas estas propuestas se irían enriqueciendo con autores como Rachilde, Rodenbach, Ibsen o Strindberg. Sin embargo, de esta prolija y exigente propuesta solo se llegó a celebrar una función, aquella del 19 de febrero de 1911 en la que fueron estrenadas *El príncipe sin novia*, *Cuento de amor* y *El desafío de Juan Rana*. La elección de *Alejandro Miquis* como nuevo director del Teatro Español hizo que el entusiasmo inicial con que había arrancado el «Teatro de Arte» se desvaneciera por completo y que esta empresa integral para la puesta en escena de una estética simbolista ofreciera tan solo unos cuantos intentos de lo que sin duda podría haber sido una trayectoria mucho más dilatada. Quedaban atrás, ahora tristemente contestadas, las preguntas retóricas que se formulaba *Alejandro Miquis*, henchido de la implicación de autores punteros:

¿Qué hará el Teatro de Arte en lo sucesivo? ¿Cuál es la suerte que le está reservada? Este es ya capítulo de las profecías, y yo no soy profeta aunque a serlo me inviten las promesas de obras hechas para la naciente institución por Benavente, Valle-Inclán y otros autores ilustres [1908: 175].

b) El «Teatro de Arte» (1916-1926) de Martínez Sierra

La empresa teatral de Martínez Sierra denominada «Teatro de Arte»³³⁰ comenzó su andadura en 1915, cuando el dramaturgo decidió crear, junto al actor Tomás Borrás, su propia Compañía cómico-dramática, de la que formaron parte intérpretes de la talla de Catalina Bárcena –que se convertiría en primera actriz y amante del director [Fuster de Alcázar, 2003]–, Leocadia Alba, Manuel Collado, Josefina Iniesta, Pedro Codina, entre otros. Como señala Andrés Peláez, «Gregorio quería un teatro alejado de la sobreactuación de tonos efectistas, huir del grito, apoyarse en el estudio riguroso y composición del personaje, y avanzar por los caminos del naturalismo» [Peláez, 2003: 2211]. Al mismo tiempo, la intención de Martínez Sierra era la de introducir en escena otros lenguajes artísticos, como la música, la pintura o la danza, para ensayar todos los géneros, con un repertorio variado que incluyera comedias («comedias sentimentales»), farsas, formas del «género chico» («juguete cómico», «zarzuela», «sainete lírico», «revista»), dramas, tragicomédias, tragedias, variedades, pantomimas y monólogos.

Los viajes de Martínez Sierra a París y a otras ciudades europeas le habían permitido conocer de primera mano las propuestas escénicas más renovadoras de la época, como el «Théâtre d'Art», de Paul Fort, el «Théâtre de l'Oeuvre», de Lugné-Poe, el «Théâtre des Arts», de Jacques Rouché, los «Ballets Rusos», de Diaghilev, o las teorías dramáticas de Meyerhold y Stanislavski, al frente del «Teatro de Arte», de Moscú. El director del «Teatro de Arte» español intentó conciliar todas estas corrientes innovadoras y se rodeó de músicos –Manuel de Falla, Joaquín Turina o Pablo Luna–, pintores e ilustradores vanguardistas –Rafael de Penagos, José de Zamora, Santiago Ontañón, y los tres más importantes, Manuel Fontanals, Sigfrido Bürmann y Rafael Barradas–, amén de otros artistas para poner en marcha una tarea ilusionante. No se trataba de una iniciativa novedosa, pues Benavente había intentado hacer algo parecido con su «Teatro artístico», aunque la empresa fracasara; mejor suerte corrió el director catalán Adrià Gual, que fue uno de los primeros en revolucionar la escena española de principios del siglo XX con su «Teatre Íntim». Con estos precedentes, a los que hay que sumar el «*Teatro de Arte*» de *Alejandro Miquis*, la idea de Martínez Sierra quedó

³³⁰ Para historiar la empresa teatral es imprescindible, aunque nada más sea por la belleza tipográfica, la edición de Gregorio Martínez Sierra, *Un Teatro de Arte en España* [1925]. El libro, que incluye artículos de Eduardo Marquina, Rafael Cansinos Asséns, Tomás Borrás y Manuel Abril, junto a fotografías, figurines y escenografías de Manuel Fontanals, Sigfrido Bürmann y Rafael Barradas, recibió el Gran Premio de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de Francia en 1925. Entre los trabajos dedicados al tema, hay que destacar el libro fundamental de Julio Enrique Checa Puerta, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra* [1998].

sembrada en terreno abonado, para convertirse, gracias a la inteligente gestión empresarial del proyecto, en una de las más importantes de cuantas se llevaron a cabo en el primer tercio del siglo XX.

El primer estreno de la compañía, *El reino de Dios*, de Martínez Sierra, tuvo lugar el 22 de septiembre de 1916, en el Teatro Eslava de Madrid, que se convirtió desde entonces en la sede del «Teatro de Arte». En el programa de mano del espectáculo se anunciaban ya los propósitos de la empresa, que habría de funcionar hasta 1926:

Nuestro propósito es, en primer lugar, divertirles a ustedes. La vida, especialmente en Europa, se ha puesto últimamente demasiado triste; por lo cual un poco de diversión razonable es casi artículo de primera necesidad. Hay que divertirse; es decir, hay que distraer el ánimo hacia algo que nos haga reír francamente, pensar fácilmente, esperar ilusionadamente; lograr, en suma, el optimismo necesario para seguir viviendo en buen humor, a pesar de tantísimos pesares... [...] no hay género excluido de nuestro repertorio, que nuestra única voluntaria limitación será la que impongan el arte y el buen gusto [...] Esperamos hacer pensar a ustedes casi siempre, sin aburrirles casi nunca. Pueden ustedes asistir a una escuela, donde los mejores ingenios del mundo pasado y presente, irán desenvolviendo para ustedes su personal –tantas veces genial– interpretación de la vida [...] Escaparate y espejo de la moda queremos también que sea, para las elegantes que han de venir a honrarnos con su atención, el marco de nuestro escenario. Dibujantes, pintores, modistos, pasan días y noches soñando colores, brillos, sedas, oros, formas y maneras para halagar los lindos ojos que han de mirar. [apud Checa Puerta, 1998: 180, nota 133]

Entre las piezas estrenadas después podemos destacar las siguientes: la pantomima *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás; *La dama de las camelias* (1917), de Alejandro Dumas; *Casa de muñecas* (1917), de Ibsen; *La adúltera penitente* (1917), adaptación de una obra de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso; *Canción de cuna* (1918), la obra más conocida de Martínez Sierra; *El maleficio de la mariposa* (1920), la primera obra de Federico García Lorca, que resultó ser un fracaso; *Pígmalión* (1920), de Bernard Shaw; *El pavo real* (1922), de Eduardo Marquina y Martínez Sierra; o los espectáculos *Kursaal* (1920), *Linterna mágica* (1921) o *Eslava-Concert* (1924), compuestos de piezas breves o números de música y baile, que destacaban el trabajo realizado por los escenógrafos, entre otras.

En una entrevista para *Blanco y negro*, publicada en noviembre de 1921, durante los ensayos de *Don Juan de España*, se refiere Martínez Sierra a la intervención artística en los montajes teatrales y a las preferencias del público hacia lo que denomina «género optimista». Son los momentos de plena efervescencia del «Teatro de Arte»:

Hay que utilizar las artes auxiliares como complemento. La música, el baile, la decoración, todo aquello que preste visualidad al espectáculo. [...] En España siempre habrá enorme afición por el drama; pero en general, aquí y fuera de aquí, el género cómico es el que priva. Pudiéramos llamarle género optimista. El público hoy día viene al teatro a olvidar preocupaciones con las que la vida actual, agitada y de lucha, abruma los espíritus. Me refiero al género cómico, ¿eh?, nunca a la astracanada. Esto y los espectáculos a base de luz y decorado, como los bailes rusos, son las corrientes por donde va el mundo... el mundo teatral, claro está [«Vida nacional. El teatro de Martínez Sierra», *Blanco y negro*, 1592 (20-IX-1921): 25]³³¹.

En esta misma línea, señala que el teatro español aventaja en técnicas y autores a otros países. Si las propuestas escénicas continúan ofreciendo espectáculos artísticos de primera calidad, el cinematógrafo y los espectáculos de variedades no serán nunca competidores del teatro. Pero para que estos propósitos se lleven a buen término, Martínez Sierra reclama la necesidad de directores de escena competentes:

Sin género de duda tenemos artistas en las diferentes ramas del teatro que aventajan a los extranjeros. Lo que quizá falte son elementos directores que puedan manejarlos con éxito. Yo soy un entusiasta decidido que acomete en la medida de sus fuerzas todos los ensayos de esta índole que puede. En las temporadas anteriores he puesto en escena diferentes géneros teatrales, manejando todos sus elementos y contratando para ello artistas de opuestas aptitudes. Como le he dicho antes, hay que utilizar todas las artes auxiliares para lograr un conjunto moderno. La luz que preste al espectáculo tonalidades adecuadas, los trajes y la decoración que le den una visualidad acentuada, la música y el baile que le de una amenidad y variación en la sucesión ininterrumpida de temas; todo esto es lo que un director de escena ha de mover si quiere lograr que el público, ávido de grandes espectáculos, acuda al teatro. De no ser así, el cinematógrafo, las varietés, los conciertos, cualquier otro espectáculo se ganará al público, al gran público, claro está, no al de una especialidad determinada [26].

Uno de los resortes más interesantes de la empresa teatral desarrollada en el Teatro Eslava es la recuperación del teatro clásico español como signo de renovación escénica. En la «Conferencia leída en el Teatro Eslava antes de la primera representación de *La adúltera penitente*», una adaptación de la obra de Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos Fragoso, con música de Joaquín Turina, en 1918, Martínez Sierra reivindica la fuerza y la vigencia de nuestro teatro. El artífice del «Teatro de Arte» quiere sumarse así a los intentos de otros muchos dramaturgos y empresarios teatrales de recuperar lo mejor de la tradición dramática española y universal. Su propuesta, en este sentido, se adelanta en el tiempo al fervor por los clásicos que despierta en los años treinta; nos referimos, fundamentalmente, a «La

³³¹ Martínez Sierra concede una importancia esencial a la pintura en el trabajo escénico: «Teatro y Pintura, formas de arte mucho más hermanas de lo que parece; artes las dos de representación, de visión; triunfo ambas del intrincado y sutil artificio que hace de la inmovilidad, movimiento; de la línea, palabra; del gesto, elocuencia; de la proporción, emoción» [apud Checa Puerta, 1992: 124].

Barraca», de Lorca y el «Teatro del Pueblo», de Alejandro Casona. Pero aunque el teatro del siglo XVII ofrece riqueza de acción, de formas y de temas dramáticos, el director sabe también que le interesa poco al público:

El teatro clásico español tiene fama, entre el público actual, de ser espectáculo un tanto aburrido. Se asiste, en general, a la representación de las obras dramáticas de Calderón, de Lope de Vega, de Tirso, de Alarcón, de Moreto, con el mismo tedio respetuoso con que pudiera escucharse una sabia disertación académica, un poco incomprensible.

[...] si hay un teatro teatral, en el buen sentido de la palabra, es decir, un teatro interesante de argumento, abundante de acción, lleno de humanidad, rebosante de gracia, y no pocas veces de ironía, y con todo eso, libre y gloriosamente osado, es el español, no sólo en el siglo llamado de oro, sino desde sus primeros principios, desde sus balbuceos aún informes, pero ya saturados de esa arrolladora fuerza dramatizante que ha sido, es y será siempre característica del genio español [Martínez Sierra, 1922: 111-112].

Se trata de una de las primeras defensas del teatro clásico español, realizada por uno de los grandes renovadores de la escena contemporánea, que ya intuye las posibilidades escénicas de ese acervo teatral. Incluso se permite señalar el carácter dramático de toda la literatura española desde sus orígenes:

[...] desde el punto en que empieza a balbucear, es dramática por esencia la literatura española. [...] Ya en los poemas de Berceo y en otros anónimos del mismo siglo XIII [...] lo que quiso ser poema lírico se convierte en drama. Y así casi siempre. Los poemas bucólicos son églogas; los villancicos, escenas de pastores [113].

Martínez Sierra lamenta el escaso interés del público hacia el teatro clásico y se pregunta por las causas que pueden haber motivado el aburrimiento de los espectadores, a quienes estas piezas parecen «pueriles de argumento, monótonas de acción, sobradas de palabrería». El propio autor intuye que el criterio con que se elige el repertorio no responde casi nunca al interés o a la inteligencia del público. Se prefieren las comedias de enredo, en las que «todo es apacible, correcto, y teniendo en cuenta la moral del tiempo, archimoral», pues que la mentalidad burguesa de antes y de ahora quiere verse retratada de una forma amable y condescendiente. Pero no era ese el propósito de Martínez Sierra, que había recuperado *La adúltera penitente* precisamente por lo que tiene de antirrealista y de sobrenatural, al tratarse de una comedia de santos del siglo XVII. Asimismo, las «refundiciones» que hasta ese momento se habían hecho de los textos no eran quizás las más adecuadas para mantener el ritmo de la representación y su fuerza dramática. Por ese motivo, el director propone un montaje que incluye

elementos artísticos, tales como la pantomima y la música, y que respete «el plan de la obra [...] a mi entender, lógico y artístico» [121].

Pero quizás sea en la apuesta inicial por la pantomima donde se condensen, de forma más evidente, los deseos de renovación –al fin no tan relevantes como se esperaban– del empresario madrileño. El género silente había conocido, como hemos explicado en capítulos anteriores de esta tesis, un apogeo a lo largo del siglo XIX francés, con Pierrot como figura central, y con formas de adecuación diversa para el género que iban desde la *pantomime blanche* –la más apegada a la estética tardorromántica– hasta su variante *noire* –por influencia de la tradición inglesa, representada, ante todo, por el grupo Hanlon-Lees–, pasando por sus derivaciones dancísticas, a su vez también proteicas, puesto que espectáculos pantomímicos son aquellos licenciosos que Ramón Gómez de la Serna conoce en el París finisecular con Colette Willy y La Polaire –luego recreados en su serie pantomímica [Paulino Ayuso, 2012]– y las laureadas creaciones de los «Ballets Russes» de Diaghilev.

Martínez Sierra se lanza a recrear dichas experiencias sin apenas referentes, pues la presencia escénica de la pantomima se reducía, en nuestras tablas, a la inserción de algunos cuadros en el teatro musical y en la zarzuela [Peral Vega, 2008: 99-110]. El propio empresario había tentado las posibilidades del género un año antes de la apertura del Teatro de Arte con *El amor brujo*, «gitanería en un acto», con música de Manuel de Falla y escenografía de Néstor Fernández de la Torre, estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915, seguramente inspirado por el ejemplo de los «Ballets Russes», que habían demostrado las virtualidades narratológicas del ballet moderno, convertido así ya no en una sucesión de cuadros de virtuosismo sino en verdadera pantomima danzada. Consciente de la falta de trayectoria que el drama sin palabras tenía en España, Martínez Sierra se muestra aún dubitativo en el montaje de *El amor brujo*; en este sentido, resulta fundamental un artículo de Adolfo Salazar publicado algunos meses después del estreno que, rescatado por el profesor Peral Vega [2016b]³³², encierra la clave de la posición algo timorata del empresario: su «intención [...] era seguramente la de haber hecho simplemente una pantomima, pero [...] no [lo] había creído conveniente, o pensó que era demasiado atrevido presentarla absolutamente desprovista de letra [...] y añadió pequeños fragmentos poéticos» [«La música en España», *Revista Musical Hispano-Americana*, 17-18-19 (julio-septiembre 1915): 11],

³³² Agradezco a Emilio Peral Vega el permiso para la consulta y la utilización de este artículo aún en proceso de publicación.

los cuales seguramente constituyeron un lastre para la coherencia global del conjunto. Y es que tanto la música de Falla como la excelente escenografía diseñada por Néstor contribuían a una ambientación mágica, oscura y, pese a la condición gitana y andaluza de los intérpretes –con Pastora Imperio a la cabeza–, propia de un cuento de hadas danzado. Las reticencias de Martínez Sierra acabaron por imponerse tanto en la inclusión –como queda dicho– de partes habladas, censuradas por la mayor parte de la crítica, como en la decantación postrera por una iluminación más realista que visualizara la expresión de la bailarina. Muestras inequívocas ambas de ejercicios tentativos sin seguridad alguna de la recepción por parte del público.

Un año después, Martínez Sierra acomete el estreno de *El sapo enamorado*, pantomima de Tomás Borrás con música del maestro Pablo Luna. Sobre ella escribía el propio director del espectáculo:

Me he propuesto hacer, con toda humildad, un modestísimo ensayo de espectáculo artístico, culto y agradable. [...] Pantomima es sencillamente un entretenimiento dramático, en el cual la acción se desenvuelve con ayuda de espectáculo, música y danza. No es novedad lo que intento. Es algo viejo y perdurable, que ha subsistido a través de siglos y siglos [...] La última forma ha sido el cine. El cine es pantomima fotografiada. [...] Ahora hay buenos elementos en España que se pueden aprovechar para darle esplendor a la Pantomima: música. España atraviesa un momento de florecimiento lírico [*apud* Checa Puerta, 1998: 134].

Pero más interesante resulta el juicio de Julio Cejador y Frauca en su *Historia de la lengua y literatura castellana*, por cuanto otorga a Borrás la condición de pionero en el género mimado, y sobre todo por la incompreensión que delatan sus palabras, completamente ajenas a la motivación primaria de Martínez Sierra, que no era otra que la integración de lenguajes en una sola pieza:

Tomás Borrás, con el maestro Luna, que puso la música, compuso (1916) la primera pantomima española, titulada *El sapo enamorado*, de poco efecto estético, género de *varietés* o puro espectáculo y fruto del ideal simbolismo moderno. La mente pone su atención en descifrar por los gestos las ideas, que son muy generales, de la joven que prefiere un joven trovador a un feo sapo, el cual, no venciéndola por riquezas y poder, la vence con el desdén y picón, enamorando a su amiga. La música, descriptiva de las mismas ideas y afectos. Total, efecto visual de decoraciones y trajes, música que quiere expresar ideas, cuando sólo nació para expresar sentimientos musicales y mímica que hay que descifrar. No hay emoción y el arte es simbolista, enigmático, visual, nada emotivo [XIII: 165-166].

La historia de amor imposible entre el Sapo –de claras connotaciones pierrotianas– y la nada cándida muchacha (Bella) anticipa procedimientos similares en

años sucesivos: *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, entre ellos. Pero, además, supone un ejercicio brillante de integración –con espíritu wagneriano– de todas las artes: una partitura deliciosamente inquietante –ahora felizmente recuperada por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero–, una escenografía barroca y un figurinismo grandilocuente –claramente inspirado en los «Ballets Russes» y, de forma más específica en su espectáculo *Papillons*–, a cargo ambos de José Zamora. Sin embargo, la actuación recayó necesariamente en actores que no tenían ninguna tradición ni formación específica para la novedosa propuesta de Borrás. El mejor parado, si tenemos a bien el juicio de los críticos, fue Fernando Aguirre –en el papel de Sapo–, actor joven especializado en el teatro cómico de texto.

No obstante las dificultades, Martínez Sierra siguió confiando en las posibilidades del género, razón por la cual subió a los escenarios del Eslava *El corregidor y la molinera*, a partir del texto de Pedro Antonio de Alarcón, con música de Manuel de Falla. Y así también los dos primeros cuadros de *Navidad*. Demostraba, así, las posibilidades de orientación del drama mimado –desde la pieza idealist de estirpe tardorromántica (*El sapo enamorado*) pasando por el relato costumbrista (*El corregidor y la molinera*) hasta el misterio medieval (*Navidad*)– en una demostración de su deseo de novedad estética y de los riesgos asumidos como empresario.

CONCLUSIONES

El proceso de investigación seguido en la tesis, que nos ha permitido esbozar un largo recorrido por el «teatro poético» o el «drama lírico» modernista-simbolista en España, ha determinado las conclusiones que se exponen a continuación:

1. Entre 1892 y 1920, aproximadamente, la escena española sufre un proceso de regeneración dramática y escénica, que mantiene, por un lado, las formas dramáticas herederas del realismo naturalista (la alta comedia) y las formas más comerciales (el «género chico» o el «teatro por horas»), y que plantea, por otro, la necesidad de una «reteatralización» profunda que restaure los verdaderos componentes del teatro primitivo, caracterizado por el poder rector de la convención dramática. La renovación de la escena española se lleva a cabo de muy diversas formas, aunque quizás una de las más importantes es la recuperación de los moldes teatrales breves de carácter carnavalesco –farsa, pantomima, teatro de títeres y marionetas–, una práctica que inaugura el *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente y que muy pronto influye en el desarrollo de la dramaturgia más renovadora del primer tercio del siglo XX, desde la época modernista y Valle-Inclán hasta García Lorca.

2. Estas y otras formas renovadoras coinciden en el «fin de siglo» con un fenómeno de «poetización» del drama, una «reacción idealista» frente al positivismo y un proceso de «reteatralización» en toda Europa, que prefiguran un nuevo concepto de la escena, desarrollado por el simbolismo y directamente inspirado por el modelo dramático propuesto por el escritor belga Maurice Maeterlinck. La nueva estética se caracteriza por varios rasgos que son perceptibles tanto en los dramas que se hacen eco del idealismo que triunfa en otras latitudes –Benavente, Martínez Sierra, Gual y Rusiñol– como en las creaciones de aquellos que asumen la fuerza dramática del teatro de Maeterlinck y lo imitan más o menos directamente a través de un «teatro de ensueño», representado por Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Carner, Zozaya, Zamacois, *Alonso Quesada* y algunos otros. En muchas de estas piezas se difuminan las fronteras entre los géneros literarios –en este caso, poesía y teatro–, con el objetivo de proponer nuevas formas de teatralidad; se plantea la dramatización del ensueño, el misterio y la fantasía; y se defiende una puesta en escena en la que tienen cabida diversas

manifestaciones artísticas –la música, la pintura– y las consideradas como formas primeras de teatralidad –la pantomima, la danza, los espectáculos de circo–. La variedad de temas y formas en que se manifiesta el «teatro poético» modernista-simbolista permite interpretarlo como un complejo entramado de textos en los cuales se replantean los elementos caracterizadores de la fórmula dramática tradicional –acción, personajes, diálogo, coordenadas espacio-temporales, contenido ideológico–, con la intención de trasladar los mecanismos del discurso poético al ámbito teatral y, al mismo tiempo, de explorar las posibilidades dramáticas de la poesía. Aun cuando la temática sea distinta en cada caso –teatro religioso, teatro de animales, farsa simbolista, drama musical, teatro fantástico, etc.–, nos encontramos con frecuencia ante un «teatro estático» –en su mayoría se trata de piezas breves para mantener cierta tensión dramática–, que sugiere más un determinado *état d’âme* o de conciencia que un argumento dramático al uso, puesto que se sustituye la categoría de «acción» por la de «situación» dramática.

3. Al mismo tiempo, surge un debate en España sobre las posibilidades de un «teatro poético» en verso, heredero del teatro de nuestro Siglo de Oro y continuador del drama romántico. El debate se intensifica con el llamamiento que Benavente hace a los poetas en 1907 para que se sumen a la tarea regeneradora de la escena. Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa son los primeros en sumarse al mensaje de Benavente y se convierten en los más famosos cultivadores del «teatro poético» en verso, aunque con una orientación nacionalista, conservadora e historicista, que nada tiene que ver con la idea de convertir al teatro en verdadera poesía dramática. Estos poetas y dramaturgos se convierten pronto en adalides muy exitosos de un «modernismo castizo» en el teatro, auspiciado, además, por las instituciones culturales españolas.

4. Las manifestaciones del «teatro poético» en el período que hemos analizado no se reducen, como vemos, a un planteamiento unívoco, puesto que comportan dos modalidades de «poetización» del drama y dos tipos de lirismo dramático: por una parte, el «teatro poético» en verso, heredero de una tradición que se remonta al Siglo de Oro, pero susceptible de llevar a cabo también cierta renovación métrica, y por otra, el «teatro poético» mayoritariamente en prosa –de inspiración simbolista–, en el cual el concepto de «poesía» no solamente se reduce a la utilización del verso sino a una compleja estructura dramática, que integra diversos temas y lenguajes artísticos, fruto de un proceso de «reteatralización» de la escena. Como hemos tenido oportunidad de

revisar a fondo, la visión del «teatro poético» que aparece en las historias o manuales de literatura y teatro se restringe, en la mayor parte de los casos, a la modalidad de teatro en verso, de modo que es necesario revisar críticamente este planteamiento para reformular los estudios teatrales de la Edad de Plata desde una perspectiva integradora y consciente de las verdaderas huellas que las corrientes idealistas y simbolistas europeas imprimieron en el teatro español de este periodo, a pesar de quienes siguen defendiendo el atraso secular de nuestro país.

5. El «teatro poético» modernista-simbolista siempre ha planteado los mismos interrogantes en cuanto a su puesta en escena, puesto que son escasas las iniciativas en que se materializa de manera plástica la estética finisecular. Se ha suscitado un interesante debate sobre sus posibilidades de representación, pero pocas veces se ha tenido en cuenta que su realización escénica pudiera no haber sido prioritaria. La literatura simbolista se define por la experimentación genérica que comporta la exploración de nuevas posibilidades expresivas; de ahí que, a pesar de que lo que entendemos por teatro integre su dimensión textual y espectacular, nos encontremos con un buen número de textos –muchos de ellos publicados en ediciones bellamente ilustradas– sobre los que a veces no resulta fácil justificar su teatralidad, si no es porque utiliza el diálogo o porque en muchos casos los dibujos que acompañan a los textos constituyen verdaderas propuestas de escenografía y decorados.

6. En definitiva, en estas páginas se han mostrado tan solo unos someros apuntes de una modalidad a la que no se ha prestado demasiada atención en las historias del teatro, pero con una importancia decisiva para situar a España en el contexto cultural de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Las corrientes idealistas, las relaciones poesía-teatro y la influencia de Maeterlinck deben tenerse en cuenta para ofrecer una completa visión de conjunto sobre la caracterización y el significado de un «teatro poético» de inspiración modernista-simbolista, que ya debe ser considerado como eslabón necesario de nuestra historia teatral.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL*

FUENTES PRIMARIAS

1. TEATRO ESPAÑOL

BENAVENTE, Jacinto, *Obras completas*, VI, Madrid, Aguilar, 1942, 2ª ed.

_____, *Obras completas*, VII, Madrid, Aguilar, 1942.

_____, *Obras completas*, XI, Madrid, Aguilar, 1958.

_____, *Los intereses creados*, ed. Francisco Javier Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1998.

_____, *Teatro fantástico*, ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 2001.

BERGAMÍN, José, *Teatro de vanguardia (Una noción impertinente)*, ed. Paola Ambrosi, prólogo de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2004.

BERMEJO DE LA RICA, Antonio, y Mariano MONCÓ, *Las hojas secas. Boceto dramático*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles (R. Velasco, Imp.), 1913.

CARNER, José, *Cuento de lobos, Helios*, 1903, pp. 276-283.

CASONA, Alejandro, *Obras completas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1959.

CERNUDA, Luis, *Obra completa, II. Prosa, I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Siruela, 1994.

_____, *Obra completa, III. Prosa, II*, Barcelona, Siruela, 1994.

G. DE LINARES, Antonio, *Alma remota. Drama sinfónico en dos actos. Poemas musicales de Jesús Aroca*, Madrid, Librería de Pueyo (Imprenta de F. Moliner), 1910.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, III. Prosa*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997.

* Para evitar la confusión cronológica en las citas, hemos seguido el sistema tradicional para las fuentes primarias, de tal forma que las páginas de la cita remiten directamente a la edición utilizada. En el caso de las fuentes secundarias, hemos optado por el sistema anglosajón para favorecer la lectura lineal de la tesis y evitar así la sobrecarga de las notas a pie de página. No citamos en esta «Bibliografía general» las entradas demasiado concretas, sobre todo la referida a crónicas periodísticas derivadas de estrenos teatrales, cuya información completa se da en el cuerpo del texto.

- GOY DE SILVA, Ramón: *La corte del cuervo blanco* [1914], Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929.
- GUAL, Adriá, *Nocturn. Andante. Morat y Silenci*, ed. Carles Batlle, Barcelona, Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, 2012.
- _____, *El público*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 2006.
- GUTIÉRREZ GILI, Juan: *Obra dramática*, ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004.
- HOYOS Y VINENT, Antonio de, y Ramón PÉREZ DE AYALA, *Un alto en la vida errante*, ed. J. J. Macklin, separata facticia del *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1980.
- LEGUINA Y JUÁREZ, Enrique de, *Poemas simbólicos*, Madrid, Imprenta Artística de Sáez Hermanos, 1914 [Incluye una sección de «Diálogos líricos»]
- LÓPEZ BARBADILLO, Joaquín, *Romance pastoril (Comedia rústica)*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908.
- MARQUINA, Eduardo, *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1944.
- _____, *Obras completas*, VIII, Madrid, Aguilar, 1951.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *Teatro de marionetas*, Madrid, Imprenta de «Alrededor del mundo», 1920 [Incluye *El manantial de la dicha*].
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Diálogos fantásticos*, Madrid, Tip. de A. Pérez y P. García, 1899.
- _____, *Teatro de ensueño. La intrusa* [1905], ed. Serge Salaün, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- MERINO, Manuel, y Manuel GONZÁLEZ DE LARA, *El príncipe bohemio. Opereta en un acto y cuatro cuadros*, con música del maestro Millán, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1914.
- MILLARES CUBAS, *Teatrillo*, Las Palmas, Imp. y Lit. de Martínez Franchy, 1903.
- PÉREZ-RIOJA, Bonifacio, *Obras escénicas y memorias teatrales*, Madrid, Librería de Antonino Romero, 1906 [Incluye *Pígmalión o La estatua animada* y *Diana y Endimión*].

PÉREZ DE AYALA, Ramón, *La dama negra (Tragedia de ensueño)*, *Helios*, 5 (1903), pp. 14-20.

_____, y Antonio de HOYOS, *Un alto en la vida errante* [1905], separata facticia del *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1980, pp. 530-535.

REY SOTO, Antonio, *Cuento del lar. Tragedia rústica en cuatro actos, en prosa y verso*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Pueyo, 1918.

RUSIÑOL, Santiago, *La madre. Cigarras y hormigas*, Madrid, Librería de Pueyo, 1908.

_____, *L'alegría que pasa* [1898], en *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, 1973.

_____, *L'alegría que passa. El jardí abandonat*, ed. Ramona Bosch i Bosch, Barcelona, Eines, 2012.

SAMANIEGO, Juan Bautista, y Félix de LEÓN Y OLALLA, *La buena nueva o El nacimiento de Jesús. Loa sacra en un acto, dividido en cuatro cuadros y en verso*, con música del maestro Alfredo García, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910.

UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas, I. Paisajes y ensayos*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966.

_____, *Obras completas, VII. Meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid, Escelicer, 1966.

_____, *Obras completas, IX*, Madrid, Escelicer, 1966.

VALERA, Juan, *Asclepigenia* [1879], introducción de Andrés Amoros; epílogo de Manuel Azaña, Madrid, Ediciones 98, 2012.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *El yermo de las almas* [1908] / *El marqués de Bradomín*, ed. Ángela Ena Bordonada, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1996.

_____, *Tragedia de ensueño* [1901], en *Jardín Umbrío*, ed. Miguel Díez R., Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 2006, 12ª ed., pp. 79-86.

_____, *Comedia de ensueño* [1905], en *Jardín Umbrío*, cit., 2006, pp. 165-174.

_____, *Voces de gesta* [1912]. *Cuento de abril* [1913], ed. Mª Paz Díez Taboada, Madrid, Espasa (Austral), 1997.

ZAMACOIS, Eduardo, *Presentimiento. Drama en un acto*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1916.

ZOZAYA, Antonio, *Misterio. Tríptico campesino*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1911 [Incluye *Los relicarios*, *La vaca muerta* y *Lo que lleva el correo*].

2. TEATRO EXTRANJERO

ANNUNZIO, Gabriele D', *La hija de Iorio*, Madrid, Minerva, 1917.

_____, *Teatro completo. Tomo I. Sueño de una mañana de primavera. La ciudad muerta*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

_____, *Teatro completo. Tomo II. Sueño de un atardecer de otoño. La Gioconda*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

CHÉJOV, Antón, *La gaviota. El Tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, ed. y trad. Isabel Vicente, Madrid, Cátedra, 2003.

HAUPTMANN, Gerhart, *Obras escogidas*, trad. Ana María, México, Aguilar, 1958.

IBSEN, Henrik, *Teatro completo*, trad. Else Wasteson, M. Winaerts y Germán Gómez de la Mata, Madrid, Aguilar, 1973.

MAETERLINCK, Maurice, *Teatro*, trad. María Martínez Sierra, México, Aguilar, 1958.

_____, *El tesoro de los humildes*, trad. Eusebio Heras, Valencia, 1966.

_____, *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, ed. Ana González Salvador, trad. M^a Jesús Pacheco, Madrid, Cátedra, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane, *Dos poemas dramáticos*, trad. Ricardo Silva-Santisteban, Barcelona, Tusquets, 1972.

PESSOA, Fernando, *Teatro completo*, trad. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, 1998.

STRINDBERG, August, *Camino de Damasco*, trad. Félix Gómez Argüello, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.

_____, *Teatro de cámara* [contiene *La tormenta*, *La casa incendiada*, *La sonata de los espectros* y *El pelícano*], trad. Francisco J. Uriz, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

_____, *Comedia onírica*, trad. Francisco J. Uriz, Madrid, Nórdica Libros, 2007 [editado junto a *La noche de las trébedas*, de Per Olov Enquist].

_____, *La señorita Julie*, ed. y trad. Vicente R. Sanchis Caparrós, Madrid, Cátedra, 2008.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste, *Axel*, trad. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

YEATS, William Butler, *Teatro completo y otras obras*, trad. Amando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar, 1962.

3. POESÍA ESPAÑOLA

CERNUDA, Luis, *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Siruela, 1993.

DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás, Madrid, Aguilar, 1967, 2 vols.

MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1998.

MACHADO, Manuel, *Alma. Caprichos. El mal poema*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia, 2000.

UNAMUNO, Miguel de, *Antología poética*, ed. Roberto Paoli, Madrid, Espasa, col. Austral, 2003.

4. POESÍA EXTRANJERA

BAUDELAIRE, Charles (2000): *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, ed. Javier del Prado y José A. Millán Alba, Madrid, Espasa.

BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, México, Aldus, 2005.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Poesía lírica, seguida de «Carta de Lord Chandos»*, Montblanc (Tarragona), Igitur, 2002.

MAETERLINCK, Maurice, *Poesía completa*, ed. María Jesús Pacheco, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011.

PESSOA, Fernando, *Antología de Álvaro de Campos*, ed. bilingüe de José Antonio Llardent, Madrid, Editora Nacional, 1984.

_____, *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, trad. y ed. bilingüe de Ángel Campos Pámpano, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.

_____, *Libro del desasosiego*, trad. Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 2008.

FUENTES SECUNDARIAS

AA.VV. (2000): *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Aldeasa.

_____, (2005): *Actas del homenaje a Alejandro Casona (1903-1965): Congreso Internacional en el Centenario de su nacimiento (Universidad de Oviedo, 5-8 de noviembre de 2003)*, ed. Antonio Fernández Insuela *et alii*, Oviedo, Ediciones Nobel.

ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1972): «Géneros literarios», en *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, pp. 159-179.

- AGUILERA SASTRE, Juan (2002): *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- AGUILERA SASTRE, Juan, y Manuel AZNAR SOLER (1999): *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- AICARDO, José Manuel (1905): *De literatura contemporánea (1901-1905)*, Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».
- ALEJANDRO MIQUIS (1908): «Teatro de Arte», *Por esos mundos*, 163 (agosto), pp. 171-175.
- ANOLL VENDRELL, Lúdia (1995): «Sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa», en *Teatro y traducción*, ed. Francisco Lafarga y Roberto Dengler, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 177-184.
- ALBERT, Mechthild, ed. (2005): *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.
- ALBERTI, Rafael (2000): *Prosas encontradas*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral.
- ALLAIN, Paul, y Jen HARVIE (2006): *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Nueva York / Londres, Routledge.
- ALLEGRA, Giovanni (1984): «Aspectos de la cuestión Wagner-Nietzsche en la Cataluña modernista», *Castilla: Estudios de literatura*, 8, pp. 9-24.
- _____ (1986): *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro.
- ALTAMIRA, Rafael (1967): «De una carta de don Rafael Altamira» [sobre *Las flores* (1901)], en Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Obras completas, I*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1986a): «Nuestro teatro», en *Obras completas, I*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, pp. 203-211.
- _____ (1986b): «Poesía dramática española», en *Obras completas, I*, ed. cit., pp. 331-333. [Publicado en *Las Españas –México–*, 8 (IV-1948), pp. 1 y 15].
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, y MARTÍNEZ ROGER, Ángel, dir. (2001): *Música y espacios para la vanguardia española. 1900-1939* [Recurso electrónico], Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM) / Caja Madrid / Da Capo.
- AMO, Álvaro del (1973): «Los viajes de Strindberg», en A. STRINDBERG, *Camino de Damasco*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, pp. 13-26.

- AMORÓS, Andrés (1991): *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral).
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2011): «La lengua literaria. Prosa y verso» (parte del capítulo «Clasicismo, Ilustración y nueva sensibilidad (1690-1826)», en *Las ideas literarias (1214-2010)*, dir. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Crítica.
- ARAQUISTAIN, Luis (1930): *La batalla teatral*, Madrid, C.I.A.P.-Mundo Latino.
- ARAUJO-COSTA, Luis (1949): *Biografía del Ateneo de Madrid*, Madrid, [s. n.].
- ARCE, Evaristo (1983): *Alejandro Casona, escritor de periódicos*, Lluarca (Asturias), Automóviles Lluarca.
- ARTAUD, Antonin (2006): *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1979): «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española», *Analecta Malacitana*, vol. II, I (1979), pp. 109-136.
- AYALA, Francisco (1925): «Los poetas y el teatro», *Heraldo de Madrid*, 13 de junio, p. 5
- AZNAR SOLER, Manuel (2005): «La crítica teatral de Joseph Yxart», en S. SALAÜN ET ALII, eds., pp. 153-184.
- AZORÍN [José Martínez Ruiz] (1947): *Escena y sala*, Zaragoza, Librería General.
- BABLET, Denis (1965): *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- BAEZA, Ricardo (1917): «El teatro de Gabriel D'Annunzio y *La hija de Iorio*», en G. D'ANNUNZIO, pp. VII-XLI.
- BALAKIAN, Anna (1969): *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.
- _____ ed. (1982): *The Symbolist Movement in the Literatures of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- BANU, Georges (2011): «Robert Wilson: del actor sin sombra a la sombra del actor», en *Claude Debussy (1862-1918). Pelléas et Mélisande*, Madrid, Teatro Real (Temporada 2011-2012).
- BATLLE I JORDÀ, Carles, Isidre BRAVO y Jordi COCA (1992): *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2001): *Adrià Gual (1891-1902), per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BATY, Gaston, y CHAVANCE, René (1983): *El arte teatral [1932]*, México, Fondo de Cultura Económica.

- BAUDELAIRE, Charles (2000a): «Introducción» a *Pequeños poemas en prosa*, en *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, ed. Javier del Prado y José A. Millán Alba, Madrid, Espasa, pp. 549-551.
- _____ (2000b): «El poema del hachish», en *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, ed. cit. pp. 721-768.
- _____ (2000c): «Richard Wagner y *Tannhäuser* en París», en *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, ed. cit. pp. 1443-1479.
- _____ (2000d): «Unas palabras más», en *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, ed. cit. pp. 1479-1487.
- BELL, Michael (2008): «The metaphysics of Modernism», en LEVENSON, ed., pp. 9-32.
- BELLAMY KURDYS, Douglas (1972): *Form in the Modern Verse Drama*, Salzburg, Universität Salzburg («Poetic Drama», ed. James Hogg).
- BENAVENTE, Jacinto (1942): *El teatro del pueblo* [1909], en J. BENAVENTE, *Obras completas*, VI, pp. 685-687.
- BENÍTEZ, Hernán (1949): *El drama religioso de Unamuno*, Buenos Aires, Universidad.
- BERENGUER, Ángel (1982): «El teatro hasta 1936», en *Historia de la literatura española. Tomo iv. El siglo xx* [1980], coord. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, reimpr., pp. 201-251.
- _____ (1988): *El teatro en el siglo xx (hasta 1939)*, Madrid, Taurus.
- BERGAMÍN, José (2005): «Musaraña del teatro. Poesía a voz en grito. Tablas y diablas no son más que imaginación», en *El Pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*, ed. Nigel Dennis, Sada (La Coruña), Edición do Castro, pp. 271-284.
- BINNI, Walter (1984): *La poética del decadentismo* [1936], Florencia, Sansoni Editori Nuova.
- BLASCO, Eusebio (1886): «El gran teatro», en *Mis devociones. Notas íntimas (de Madrid y París)*, Madrid, Francisco Álvarez, pp. 187-191.
- BLOCK, Haskell M. (1963): *Mallarmé and the symbolist drama*, Detroit (Michigan), Wayne State University Press.

- BOBES NAVES, María del Carmen (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- _____ ed. (1997a): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco / Libros.
- _____ ed. (1997b): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco / Libros, 2ª ed.
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo (1902): *El arte simbólico. Esbozo de una teoría de las formas artísticas*, Madrid, Est. y tip. de la Viuda e hijos de Tello.
- BOSCH I BOSCH, Ramona, ed. (2012): «Introducción», en S. Rusiñol [2012], pp. 7-22.
- BOUSOÑO, Carlos (1976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 6ª ed., 2 vols.
- BOWRA, C. M. (1951): *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires, Losada.
- BROWN, G. G. (1991): *Historia de la literatura española. 6/1. El siglo xx (Del 98 a la Guerra Civil)* [1971], Barcelona, Ariel.
- BRYAN, George B. (1984): *An Ibsen Companion. A dictionary-guide to the life, works and critical reception of Henrik Ibsen*, Westport (Connecticut), Greenwood Press.
- BUENO, Manuel (¿1909?): *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Renacimiento.
- BUGLIANI, Americo (1976): *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milán, Cisalpino.
- CABO MARTÍNEZ, María Rosa (1986): «*La Corte del Cuervo Blanco* de Goy de Silva y *El maleficio de la mariposa* de García Lorca», *Segismundo*, 43-44, pp. 257-265.
- CAMPOS PÁMPANO, Ángel, ed. (2001): «Fernando Pessoa: un corazón de nadie», en Pessoa [2001], pp. 9-40.
- CAMPS I OLIVÉ, Assumpta (1996): *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CANAVAGGIO, Jean, dir. (1995): *Historia de la literatura española. Tomo VI. El siglo xx* [1993], ed. española a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1916): «Los orientalistas» [sobre Ramón Goy de Silva], en *La nueva literatura. Tomo 2. Las escuelas literarias*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja-Editores, pp. 155-168.
- CAPDEVIELLE HERRERO, Ernesto (2002): *Teatro poético contemporáneo: temas y lenguaje de la obra dramática de Azorín y Pedro Salinas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Servicio de Publicaciones [Tesis doctoral (1994)].
- CARLOTTI, Edoardo Giovanni (2002): *La scena del simbolo: i primi drammi di Maeterlinck: 1889-1895*, Lucca: M. Pacini Fazzi.

- CASACUBERTA, Margarida (1997): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mito*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASONA, Alejandro (1941): *Una misión pedagógico-social en Sanabria. Teatro estudiantil*, Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura.
- _____ (2003): «Nota preliminar» a *Retablo jovial*, ed. Mauro Armiño, Madrid.
- CEJADOR, Julio (1972a): *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Gredos. Recoge la edición facsímil de los tomos X [1919] y XI [1919].
- _____ (1972b): *Historia de la lengua y literatura castellana*, ed. cit. Recoge la edición facsímil de los tomos XII [1920], XIII [1920] y XIV [1922].
- CERNUDA, Luis (2002): *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos / Alianza.
- CERVERA, Juan (1982): *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional.
- CHABÁS, Juan (2001): *Literatura española contemporánea, 1898-1950* [1952], ed. Javier Pérez Bazo, con la colaboración de Carmen Valcárcel, Madrid, Verbum.
- CHARLEBOIS, Lucile C. (1985): *El teatro de la generación de 1898: una síntesis*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique (1998): *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CHICHARRO CHAMORRO, Dámaso (1979): «Un aspecto de la teoría teatral machadiana», en *Estudios sobre literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín, Granada, Universidad de Granada, I, pp. 389-403.
- CIURANS, Enric (2001): *Adrià Gual*, Barcelona, Infiesta.
- COMPÈRE, Gaston (1955): *Le théâtre de Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Academies.
- _____ (1990): *Maurice Maeterlinck*, París, La Manufacture.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000): «Renovación escénica y teoría teatral a principios del siglo XX: la escena a la luz de *La lámpara maravillosa*, de Ramón María del Valle-Inclán», en *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, II, pp. 231-245.
- Correspondance* [Revista hispano-belga. Centro de Estudios de la Bélgica Francófona. Universidad de Extremadura], «El simbolismo belga», 3 (1993).
- CORTÉS, Eladio (1971): *El teatro de Villaespesa (Estudio crítico)*, Madrid, Atlas.

- CRESPO, Ángel (2000): *Con Fernando Pessoa*, Madrid, Huerga & Fierro.
- CUESTA GUADAÑO, Javier (2008): «La poesía de Jacinto Benavente. Estudio y edición crítica de *Versos* (1893)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 33, pp. 387-446.
- _____ (2009): «Sobre la recepción de Maeterlinck en España: *La reina Silencio* (1911), de Ramón Goy de Silva», en *Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas (Actas del V Congreso de ALEPH)*, ed. Begoña Regueiro y Ana M^a Rodríguez, Vigo (Pontevedra), Academia Editorial, pp. 126-136.
- DARÍO, Rubén (1919): *Cabezas, Obras completas, XXII*, Madrid, Mundo Latino.
- _____ (1929): *Los raros, Obras completas, XVIII*, Villarejo del Valle (Ávila), Biblioteca Rubén Darío.
- _____ (1988): *Teatros. Prosa desconocida de Rubén Darío*, ed. Julio Saavedra Molina, Santiago de Chile, Rumbos.
- _____ (1990a): *Opiniones*, Managua, Nueva Nicaragua.
- _____ (1990b): *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori.
- _____ (1993): *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt*, ed. Ricardo Llopesa, Altea (Alicante), Aitana.
- _____ (1998): *España contemporánea*, Madrid, Alfaguara.
- DAVIS, Bárbara (1982): «El teatro surrealista español», en *El surrealismo*, ed. Víctor García de la Concha, Madrid, Taurus, pp. 327-350.
- DEAK, Frantisek (1993): *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Londres, The John Hopkins University Press.
- DEIAB, Eid Hemida Mohamed (1995): *La presencia árabe en el teatro de Francisco Villaespesa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- DESSONS, Gérard (2005): *Maeterlinck, le théâtre du poème*, París, Éditions Laurence Teper.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen (1990): *Alejandro Casona*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, y Francisco de Paula LASSO DE LA VEGA (1924): *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 2 vols.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1956): *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Pili.
- _____ (1979): *Modernismo frente a Noventa y Ocho* [1951], Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍEZ BORQUE, José María, coord. (1982): *Historia de la literatura española. Tomo IV. El siglo XX* [1980], Madrid, Taurus, reimp.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1921): «Maeterlinck en Madrid» [14-XII-1916], en *Conversaciones literarias (1915-1920)*, Madrid, América, pp. 50-54.
- _____ (1968): *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 4 tomos.
- _____ (2008): «Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936» [1938], en *El teatro y sus enemigos. El teatro español de su tiempo (Artículos de crítica teatral)*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 163-222.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, y Mariano de PACO (1981): *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DONOGHUE, Denis (1959): *The Third Voice. Modern British and American Verse Drama*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- DOUGHERTY, Dru (1982): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- _____ (1986): «Valle-Inclán ante el teatro clásico español: una entrevista olvidada», *Ínsula*, 476-477, pp. 1 y 18.
- DOUGHERTY, Dru, y VILCHES, M^a Francisca (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos.
- _____ (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos.
- DOUGHERTY, Dru, y VILCHES, M^a Francisca, eds. (1992): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera.
- ELIOT, T. S. (1992a): «La función social de la poesía», en *Sobre poesía y poetas* [1957], Barcelona, Icaria, pp. 11-22.
- _____ (1992b): «La música de la poesía», en *Sobre poesía y poetas*, ed. cit., pp. 23-37.
- _____ (1992c): «Poesía y drama», en *Sobre poesía y poetas*, ed. cit., pp. 75-93.

- _____ (1992d): «Las tres voces de la poesía», en *Sobre poesía y poetas*, ed. cit., pp. 95-110.
- _____ (2004a): «La posibilidad de un teatro poético», en *El bosque sagrado / The sacred wood* [1920], ed. y trad. José Luis Palomares, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Cuadernos de Langre, pp. 241-261.
- _____ (2004b): «La “retórica” y el teatro poético», en *El bosque sagrado*, ed. cit., pp. 277-289.
- ENA BORDONADA, Ángela, ed. (1996): «Introducción», en R. VALLE-INCLÁN [1996], pp. 9-67.
- ERNEST-CHARLES, Jean (1910): *Le Théâtre des Poètes, 1850-1910 (Histoire du Théâtre poétique en France depuis l'année 1850 jusqu'à l'année 1910)*, París, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques.
- FARFAN, Penny (2004): *Women, Modernism and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FERGUSON, Francis (1949): *The Idea of a Theatre*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa (1982): *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Editorial Escuela Española.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco / Libros.
- FREEDMAN, Ralph (1972): *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Barral Editores.
- FLEISCHER, Mary (2007): «Incense & decadents: Symbolist theatre's use of scent», en *The Senses in Performance*, Nueva York/Londres, Routledge, pp. 105-114.
- FRANCO, Andrés (1971): *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, José (1908): *El teatro en España*, Madrid, Imprenta de Nuevo Mundo.
- FUSTER, Joan (1975): *Literatura catalana contemporánea*, Madrid, Editora Nacional.
- FUSTER DEL ALCÁZAR, Enrique (2003): *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

- GALLÉN, Enric (1986): «Santiago Rusiñol», en *Història de la literatura catalana*, ed. Joaquim Molas, vol. VIII, Barcelona, Ariel, pp. 448-480.
- GAOS, Vicente (1969): *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA-ABAD, M^a Teresa (1992): «Una visión crítica del teatro: Manuel Machado», en DOUGHERTY y VILCHES [1992], pp. 199-204.
- _____ (2005): «Hacia una poética del silencio», en *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 199-226.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Javier HUERTA CALVO (2006): *Los géneros literarios: Sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 4^a ed.
- GARCÍA BLANCO, Manuel, ed. (1959): «Introducción», en UNAMUNO [1959].
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1967): «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX», *Segismundo*, III, pp. 191-199.
- _____ (1994): «Antonio Machado ante el teatro barroco», en *Antonio Machado, hoy (1939-1989)*, ed. Paul Aubert, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 227-233.
- GARCÍA PLATA, Valentina (1996): «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21/3, pp. 291-312.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1971): «Unamuno ante el teatro y el cine», en *Textos y escenarios*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 227-237.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A., ed. (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco / Libros.
- _____ (1988): «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Síntesis, pp. 9-27.
- GENNETTE, Gérard (1988): «Géneros, “tipos”, modos» [1977], en GARRIDO GALLARDO, Miguel A., ed., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 183-233.
- GIBSON, Michael (2006): *El simbolismo* [1997], Colonia, Taschen.
- GIL, Ildefonso-Manuel, ed. (1973): *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1994): «Nuestra hora de Chéjov», en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, pp. 267-274.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1902): «El amor y la muerte en la obra de Maurice Maeterlinck», en *El alma encantadora de París*, Barcelona, Maucci, pp. 211-228.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1989): «Mauricio Maeterlinck», en *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, pp. 271-276.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés (1917): *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Cervantes.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1977): «El teatro de fantasía de Jacinto Benavente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320-321, pp. 308-326.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1963): «Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: Clarín contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXX, 1-3, pp. 208-227.
- GORDON CRAIG, Edward (1987): *El arte del teatro*, ed. Edgar Ceballos, México, UNAM-GECSA.
- GORCEIX, Paul (2000): *Maurice Maeterlinck : le symbolisme de la différence*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit.
- _____ (2005) : *Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*, Bruselas, Le Cri.
- GOURMONT, Remy de (1899): «Mauricio Maeterlinck», *Revista Nueva*, I, 4 (15-III), pp. 161-168.
- GUAL, Adrià (1957): *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.
- GUARNER, Luis (1944): «La poesía en el teatro de Benavente», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 15, pp. 223-231.
- GUERRA, Ángel [José Betancourt Cabrera] (1906): «La evolución de la estética teatral», *La Ilustración española y americana*, X (15-III), pp. 166-167.
- GUERRERO RUIZ, Juan (1998): *Juan Ramón de viva voz*, ed. Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos, 2 vols.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1961): *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors.
- GUILLÉN, Claudio (2005): «Los géneros: genología», en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, pp. 137-171.
- GULLÓN, Ricardo (1961): *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones de la Torre, Publicaciones de la Sala Zenobia-JRJ de la Universidad de Puerto Rico.
- _____ (1984): *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

- HANAK, Miroslav John (1974): *Maeterlinck's symbolic drama: a leap into transcendence*, Louvain, E. Peeters.
- HERNADI, PAUL (1978): *Teoría de los géneros*, Barcelona, Bosch.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1992a): «Nota previa» a *Teatro en la guerra*, en *Obra completa, II. Teatro. Prosas. Correspondencia*, ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 1787-1788.
- _____ (1992b): «Dos notas sobre el teatro», en *Obra completa, III. Prosas. Correspondencia*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 2279.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz (1992): «Teoría teatral en Eduardo Marquina y su crítica», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 1, pp. 87-94.
- HINCHLIFFE, Arnold P. (1977): *Modern Verse Drama*, London, Methuen.
- HORMIGÓN, J. Antonio, ed. (1989): *Valle-Inclán. Cronología, escritos dispersos, epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1907): «Un gran creador de filosofía y estética», *Revista Latina*, 2 (30-X), pp. 33-36.
- HÜBNER, Daniel F. (1999): *El drama lírico español (1900-1916)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza [Tesis doctoral].
- _____ (2005): «De Maeterlinck a Marquina. Claves para un estudio del drama lírico finisecular en Europa y España», en *El teatro español en la encrucijada*, SALAÜN *et alii*, eds. [2005], pp. 303-346.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio (2003): «Transmisión y recepción del teatro», en *Historia del teatro español*, ed. cit., II, pp. 2527-2574.
- HUERTA CALVO, Javier (1992): «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en DOUGHERTY y VILCHES [1992], pp. 285-294.
- _____ (2000): «Ganimedes en escena: el caso de Benavente», en *Tránsitos. Homenaje a José Rodríguez Richart. Études Romanes*, XVI, pp. 137-154.
- _____ (2001): «Los del 98 ante el teatro clásico», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 187-200.
- _____ dir. (2003): *Historia del teatro español*, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (Vol. 1); Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega (Vol. 2), Madrid, Gredos, 2 vols.

- _____ (2004): «Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la post-modernidad», *Arbor*, 699-700, pp. 475-495.
- _____ (2005a): «La utopía en escena: Alejandro Casona», en AA. VV. [2005], pp. 425-437.
- _____ (2005b): «Sobre el héroe adolescente. A propósito de la *Comedia sin título*», en HUERTA CALVO *et alii*, eds. [2005], pp. 107-115.
- _____ ed. (2006a): «Introducción», en F. GARCÍA LORCA, *El público*, Madrid, Espasa, col. Austral, pp. 9-86.
- _____ coord. (2006b): *Clásicos entre siglos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 22.
- _____ (2012): «El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente», *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2
[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_1]
- HUERTA CALVO, Javier, y PERAL VEGA, Emilio, eds. (2001): «Introducción», en Jacinto Benavente, *Teatro fantástico*, Madrid, Espasa, col. Austral, pp. 9-84.
- _____ (2003a): «Benavente y otros autores», en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, II, pp. 2271-2310.
- _____ (2003b): «Valle-Inclán», en *Historia del teatro español*, ed. cit., II, pp. 2311-2363.
- _____ eds. (2004): «Estudio preliminar», en J. Gutiérrez Gili, *Obra dramática*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 15-159.
- HUERTA CALVO, Javier; MIRÓ GONZÁLEZ, Emilio; y PERAL VEGA, Emilio, eds. (2005): *Perfil de Cernuda*, Madrid, Verbum.
- HUERTAS, Eduardo (2000): *Las Misiones Pedagógicas en la Comunidad de Madrid (Un especial viaje ilustrado a la Sierra del Guadarrama)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- INFIESTA, María (2001): *El wagnerisme a Catalunya*, Barcelona, Infiesta.
- INNES, Christopher (1995): *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, F. C. E., 1ª reimp.
- _____ (2008): *Edward Gordon Craig. A Vision of Theatre*, Londres / Nueva York: Routledge.
- _____ (2009): «Visiones del movimiento: Isadora Duncan y Gordon Craig», en *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*, Madrid, La Casa Encendida, 2009, pp. 434-447.

- _____ (2011, 2ª ed.): «Modernism in drama», en *The Cambridge Companion of Modernism*, ed. Michael Levenson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 128-154.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961): *La corriente infinita (Crítica y evocación)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.
- _____ (1962a): *El modernismo: notas de un curso (1953)*, Madrid, Aguilar.
- _____ (1962b): *Cartas (Primera selección)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.
- _____ (1967): «Baile y ballet», en *Estética y ética estética*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.
- _____ (1975): «Poesía y literatura», en *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, pp. 194-202.
- _____ (1981): *Autobiografía y artes poéticas*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Los libros de Fausto.
- _____ (1992): *Cartas (Antología)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Espasa-Calpe (Austral).
- JOLLY, Geneviève (2002): *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, París, L'Harmattan.
- KANDINSKY, Vasili (2007): *De lo espiritual en el arte* [1912], Barcelona, Paidós.
- KNOWLES, Dorothy (1934): *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, París, Droz.
- KÖHLER, Hartmut (1982): «Symbolist theatre», en A. Balakian, ed., *The Symbolist Movement in the Literatures of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 413-424.
- KOWZAN, Tadeusz (1997): «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» [1968], en *Teoría del teatro*, ed. María del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco / Libros, pp. 121-153.
- KRISTEVA, Julia (2011): «*Pelléas et Mélisande*: una melancolía sonora», en *Pelléas et Mélisande*, Madrid, Teatro Real, pp. 45-59.
- KUNA, Franz (1971): *El teatro de T. S. Eliot*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LAURENTINO SÁNCHEZ, Manuel (1975): *Teatro en verso del siglo XX (Un estudio crítico)*, Miami, Ediciones Universal.
- LAVAUD, Jean-Marie (1992): *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU.

- LÁZARO CARRETER, Fernando (1973): «Apuntes sobre el teatro de García Lorca», en GIL, ed. [1973], pp. 271-286.
- LEEMING, Glenda (1989): *Poetic Drama*, Basingstoke, Macmillan Education.
- LEÓN FELIPE, Benigno, ed. (2005): «Introducción», en *Antología del poema en prosa español*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-169.
- LEVENSON, Michael, ed. (2008): *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LITVAK, Lily (1968): «Maeterlinck en Cataluña», *Revue des Langues Vivantes*, 3, pp. 184-198.
- _____, ed. (1975): *El Modernismo*, Madrid, Taurus.
- _____. (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- LOPES, María Teresa Rita (1977): *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, París, CCP.
- LÓPEZ ALONSO, Antonio (2002): *El Teatro del Pueblo de Casona y La Barraca de Lorca*, Sevilla, Publidisa.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1971): *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta.
- _____. (1978): *El modernismo: una pregunta polémica sobre los límites y la aplicación de este concepto en una historia de la Literatura Española*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- _____. (1987): *Métrica española del siglo xx*, Madrid, Gredos, 3ª reimp.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, ed. (2006): *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad de Alicante.
- LUCIE-SMITH, Edward (1991): *El arte simbolista* [1972], Barcelona, Destino.
- MACHADO, Antonio (1989): *Juan de Mairena (Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo)*, en *Poesía y prosa. Tomo IV. Prosas completas (1936-1939)*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe.
- MACHADO, Manuel (1917a): *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- _____. (1917b): «Canciones y poemas de Maeterlinck, recitados por Georgette Leblanc», en *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 39-42.
- _____. (1918): *Día por día de mi calendario. Memorándum de la vida española en 1918*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.

- _____ (1981): *La guerra literaria*, ed. M^a Pilar Celma Valero y Fco. Javier Blasco Pascual, Madrid, Nancea.
- MAINER, José-Carlos (1974): «El teatro de Galdós: símbolo y utopía», en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura (Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa)*, Barcelona, Ariel, pp. 177-212.
- _____ (1987): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MANSO, Christian (1993): «José Martínez Ruiz, traducteur (1896-1897)», en *Actes du Premier Colloque International «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Pau, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, pp. 317-322; incluye la versión de *La intrusa* [1896], pp. 323-340.
- MARÍN, Diego (1968): *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- MARTÍNEZ ESPADA, Manuel (1900): *Teatro contemporáneo*, Madrid, s.n.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1922): «Conferencia leída en el Teatro Eslava antes de la primera representación de *La adúltera penitente*», *El reino de Dios. La adúltera penitente. Navidad*, Madrid, Estrella, 1922, pp. 111-121.
- _____ (1925): *Un teatro de arte en España*, Madrid, Renacimiento.
- MARQUINA, Eduardo (1908): «El teatro popular», *Teatralia*, 1 (15-IX), pp. 4-7.
- _____ (1910a): «El teatro poético. La poesía y el teatro realista», *El Imparcial*, (7-II).
- _____ (1910b): «El teatro poético. El fondo del problema», *El Imparcial*, (14-II), p. 4.
- _____ (1910c): «El teatro poético. Síntesis del nuevo teatro», *El Imparcial*, (21-III), p. 4.
- _____ (1915): «Hablando con los autores: Eduardo Marquina», *España*, 19 (4-VI), p. 5.
- _____ (1916): «Eduardo Marquina», *La Esfera*, 116 (18-III).
- _____ (1930): «Autocrítica» a *El monje blanco*, *ABC* (5-II), pp. 3-4.
- MARRAST, Robert (1964): «Un texto olvidado de Machado sobre teatro», *Ínsula*, 212-213, p. 19.
- MARTÍNEZ ESPADA, Manuel (1900) «Modernismo teatral», en *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Imp. Ducazcal, pp. 101-135.

- MARTÍNEZ ROGER, Ángel (2004): «La escenografía de Adolphe Appia. Una reforma poética», en *Adolphe Appia, escenografías*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1904a): «Los teatros. Algunas consideraciones sobre el teatro moderno», *Alma española*, 15 (14-II), p. 5-6.
- _____ (1904b): «Los teatros. *El abuelo*», *Alma española*, 16 (21-II), pp. 12-13.
- _____ (1904c): «Actualidad literaria. Mauricio Maeterlinck», *Alma española*, 18 (13-III), pp. 7-8.
- _____ (1921): «Vida nacional. El teatro de Martínez Sierra», *Blanco y negro*, 1592 (20-IX), pp. 24-26.
- _____ (1922): «Conferencia leída en el Teatro Eslava, antes de la primera representación de *La adúltera penitente*», en *El reino de Dios. La adúltera penitente. Navidad*, Madrid, Estrella.
- _____ ed. (1925): *Un Teatro de Arte en España*, Madrid, Estrella.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, ed. y trad. (1958): «Prólogo», en Maurice Maeterlinck, *Teatro*, México, Aguilar, 1958, pp. 13-59.
- _____ (2000): *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración [1953]*, Valencia, Pre-Textos.
- MARTINI, Fritz (1964): *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Labor.
- MATAS CABALLERO, Juan, et alii (2005): *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda. Actas del Congreso «Luis Cernuda en su centenario (1902-2002)»*, ed. Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Trabado Cabado; coords. Natalia Álvarez Miranda y Pablo Carriedo Castro, Tres Cantos (Madrid), Akal.
- MAZZOCCHI DOGLIO, Mariangela (1978): *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Edizioni Abete.
- MCLEOD, Stuar R. (1972): *Modern Verse Drama*, Salzburg, Universität Salzburg («Poetic Drama», ed. James Hogg).
- MEREGALLI, Franco (1968): «D'Annunzio in Spagna», en *Atti del Convegno Internazionale Verona-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963*, Milán, Mondadori.
- MESA, Enrique de (1929): «Teatro poético y teatro en verso», en *Apostillas a la escena*, Madrid, Renacimiento, pp. 251-262.
- MEYERHOLD, Vsevolod (2003): *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.

- MISRA, K. S. (1981): *Twentieth century English poetic drama: a revaluation*, New Delhi, Vikas.
- MODERN, Rodolfo E. (1995): *Historia de la literatura alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed.
- MONLEÓN, José (1964): «Alejandro Casona frente a su teatro», *Primer acto*, 49, pp. 16-19.
- _____ (1975): *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1979a): *El Mono Azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso.
- _____ (1979b): «Con Rafael Alberti: “A los clásicos es mejor que los toquen los poetas”», *Primer acto*, 182, pp. 111-116.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (1993): *Ramón y el teatro. La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____ (2003): «Gómez de la Serna y el teatro de vanguardia», en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, ed. cit., II, pp. 2419-2453.
- MURGA, Félix Fernando (1963): «Gabriele D’Annunzio e il mondo di lingua spagnola», en *Gabriele D’Annunzio nel primo centenario della nascita*, Roma, Centro di vita italiana, pp. 141-161.
- NAVAS RUIZ, Federico (1928): *Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro*, San Lorenzo de El Escorial, Imprenta del Real Monasterio.
- NOMMICK, YVAN (2011): «Expresar lo inexpresable: *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy», en *Pelléas et Mélisande*, Madrid, Teatro Real, pp. 35-41.
- NUEZ, Manuel de la (1976): *Eduardo Marquina*, Boston, Twayne Publishers.
- _____ (2003): *El teatro de Eduardo Marquina*, Ann Arbor (Michigan), UMI, Dissertation Services [Tesis doctoral (1971)].
- OCAÑA, María Teresa (1995): *Picasso y Els 4 Gats*, Barcelona, Museu Picasso de Barcelona / Lunwerg Editores.
- OLIVA, César (2004): *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- ONÍS, Federico de (1923): *Jacinto Benavente. Estudio literario*, Nueva York, Carranza & Co. Imp.

- ORS, Eugenio d' (2006): «Bélgica, país de teatro» [ABC (12-XI-1930)], en *Teatro, títeres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva*, ed. Ángel d'Ors y Alicia García-Navarro, Sevilla, Renacimiento, pp. 113-116.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma (2005): *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, Madrid, Universidad Complutense [tesis doctoral].
- PACO, Mariano de (1992): «El auto sacramental en los años treinta», DOUGHERTY y VILCHES, eds. [1992], pp. 265-273.
- _____ (1993): «Miguel Hernández y el teatro», en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, coord. José Carlos Rovira, Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1, pp. 169-176.
- PALACIO, Jean de (1990): *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, París, Segquier.
- PALAU DE NEMES, Graciela (1962): «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XL, pp. 714-728.
- _____ (1974): *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: la poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- PALENQUE, Marta (1992): *El teatro de Gómez de la Serna: estética de una crisis*, Sevilla, Alfar.
- PARAÍSO LEAL, Isabel (1976): *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- PASQUALINO, Nicola (2012): «Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico», *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 4, pp. 13-36.
- PAULINO AYUSO, José, ed. (1988): «Introducción», en M. de Unamuno, *La esfinge. La venda. Fedra*, Madrid, Castalia, pp. 7-86.
- _____ (2012): *Ramón Gómez de la Serna. La vida dramatizada*, Murcia, Editum.
- _____ (2014): *Drama sin escenario. Literatura dramática de Galdós a Valle-Inclán*, Madrid, Antígona.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 9ª ed.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1986): *Manual de literatura española. Vol. viii. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Tafalla (Navarra), Cénlit Ediciones.

- PELÁEZ, Andrés (2003): «El arte escénico en la Edad de Plata», en Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, ed. cit., II, pp. 2211-2214.
- PELLÉAS ET MÉLISANDE (2011), Madrid, Teatro Real [incluye un texto de Maeterlinck y artículos de Yvan Nommik, Julia Kristeva y Georges Banu].
- PERAL VEGA, Emilio (1999): «Raíces carnales de la farsa contemporánea», en *Teatro y carnaval. Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, pp. 207-221.
- _____ (2001a): *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- _____ (2001b): «Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín», en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, ed. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Verbum, pp. 223-244.
- _____ (2004): «Morir y matar amando: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín», *Arbor*, 699-700, pp. 691-702.
- _____ (2005): «Ecos lorquianos y afán de modernidad en *La familia interrumpida*», en HUERTA CALVO *et alii*, eds. [2005], pp. 93-105.
- _____ (2008a): *La vuelta de Pierrot. Poética moderna de una máscara antigua*, Marbella (Málaga), Edinexus.
- _____ (2008b): *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Rubí (Barcelona), Anthropos.
- _____ (2009): «Introducción», en J. GRAU, *El señor de Pigmalión*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 11-117.
- _____ (2011): «Introducción», en J. FRANCÉS, *Guignol. Teatro para leer*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- _____ (2012): «En el taller de un dramaturgo modernista: el Teatro fantástico de Jacinto Benavente», en *El Círculo en la Edad de Plata*, Córdoba, Círculo de la Amistad, 2012, pp. 167-173.
- _____ (2016a): «Adrià Gual y Edward Gordon Craig : dos visionarios en escena », *Hispanic Research Journal* (Queen Mary University of London), 17 [en prensa].
- _____ (2016b) : «La pantomima como forma de modernidad teatral. El caso del Teatro de Arte», *III Jornadas de Zarzuela*, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero [en prensa].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003): «Las ideas teatrales de 1900 a 1939», en J. HUERTA CALVO, dir., *Historia del teatro español*, II, pp. 2239-2270.

- _____ (2004): *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España, 1910-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1903): «Maeterlinck», *La Lectura*, III, 3, pp. 48-63.
- _____ (1918): «Ideas de Unamuno sobre el teatro», *El Sol* (3 y 10-III).
- _____ (1919): «Teatro en verso y teatro poético», en *Las máscaras. I*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, pp. 79-92.
- _____ (1919b): «Pastora Imperio», en *Las máscaras. I*, cit., pp. 161-169.
- PÉREZ DE LA DEHESA (1971): «Maeterlinck en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255 (III), pp. 572-581.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée (2005): «Luis Cernuda: reflexiones sobre teatro», en J. MATAS CABALLERO [2005], pp. 523-535.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1973): *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, Espasa Calpe (Austral).
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1968a): «Prólogo» de *Los condenados*, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Aguilar (5ª ed.), pp. 698-707.
- _____ (1968b): «Prólogo» de *Alma y vida*, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Aguilar (5ª ed.), pp. 903-915.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1953): *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones.
- PLA, Josep (1989): *Rusiñol y su época* [1942], Barcelona, Destino.
- POSTIC, Marcel (1970): *Maeterlinck et le symbolisme*, París, Nizet.
- POZUELO YVANCOS, José María (2011): «Filología, crítica, teoría (1900-2010)», en *Historia de la literatura española* [dirigida por José-Carlos Mainer]. 8. *Las ideas literarias (1214-2010)*, dir. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Crítica, pp. 547-711.
- RÀFOLS, J. F. (1949): *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino.
- REBELLO, Luiz (1979): *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- REBOLLO CALZADA, Mar (2004): *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos (1980): *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March.

- RIBAGORDA, Álvaro (1999): *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva / Fundación José Ortega y Gasset.
- RIBBANS, Geoffrey (1975): «Un desconocido artículo de Machado sobre Benavente», *Ínsula*, 244-245, p. 12.
- RÍO, Ángel del (1963): *Historia de la literatura española* [1948]. Tomo ii. *Desde 1700 hasta nuestros días*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2006): «Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y los Martínez Sierra», en M. A. LOZANO MARCO [2006], pp. 197-228.
- RISLEY, William R. (1979): «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán: *Jardín umbrío*», en *El simbolismo*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, pp. 293-312.
- ROBICHEZ, Jacques (1957): *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, París, L'Arche.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1973): *Teatro español contemporáneo*, Madrid, EPESA.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1998): «Pessoa en el teatro simbolista: la inexistencia como máscara», en F. PESSOA, *Teatro completo*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru pp. 7-13.
- RODRÍGUEZ RICHART, José (1963): *Vida y teatro de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- _____ (2003): «Casona y el teatro del exilio», en J. HUERTA CALVO, dir., *Historia del teatro español*, II, pp. 2666-2672.
- ROETZER, Hans Gerd, y SIGUAN, Marisa (1992): *Historia de la literatura alemana, II, El siglo XX: de 1890 a 1990*, Barcelona, Ariel.
- ROGERIO SÁNCHEZ, José (1914): *El teatro poético. Valle-Inclán. Marquina*, Madrid, Sucesores de Hernando.
- ROMERO FERRER, Alberto (1996): *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)*, Sevilla, Diputación Provincial.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1998): *Una relectura del «Fin de siglo» en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Berna, Peter Lang.
- ROSE, Margaret (1989): *The symbolist theatre tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter*, Milano: Edizioni Unicopli.

- ROULLIÈRE, Yves (2007): «El teatro del Siglo de Oro en el pensamiento de José Bergamín», en José Bergamín, *Mangas y capirotos* (Madrid, Plutarco, 1933), Córdoba, Diputación Provincial, pp. XIX-LV [ed. facsímil].
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982): «La recepción del simbolismo en el teatro», en *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 41-49.
- _____ (1987-1988): «El “Teatro de Arte” (1908-1911): un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias», *Siglo xx / 20th Century*, 5 / 1-2, pp. 25-33.
- _____ (1989): «Modernismo y teatro de ensueño», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 14, pp. 199-222.
- _____ (1990): «Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo», *Letras de Deusto*, 48, pp. 49-71.
- _____ (1991): «Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena», *Revista de Literatura*, LIII, 105, pp. 103-150.
- _____ (1992): «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)», en DOUGHERTY y VILCHES [1992], pp. 255-263.
- _____ (1992): «Los hermanos Machado y el teatro: algunos artículos olvidados», *Ínsula*, 423, p. 10.
- _____ (1993): *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia.
- _____ (1998): *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- _____ (2005): «Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo», en SALAÜN *et alii* [2005], pp. 217-249.
- RUEDA, Salvador (1996): *Epistolario de Salvador Rueda, I. Ciento treinta y una cartas autógrafas del poeta (1880-1932)*, ed. Amparo Quiles Faz, Málaga, Arguval.
- _____ (2004): *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, ed. Amparo Quiles Faz, Málaga, AEDILE.
- RUIBAL, José (1977): «Un teatro como totalidad poética», en José Ruibal *et alii*, *El hombre y la mosca. Escritos. Entrevistas. Sobre el teatro de Ruibal*, Madrid, Fundamentos, pp. 107-109.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2001): *Historia del teatro español. Siglo XX* [1975], Madrid, Cátedra, 12ª ed.
- RULEWICZ, Wanda (1973): «Some modern theories of poetic drama», *Studia Anglia Posnaniensia. An International Review of English Studies*, 5, pp. 165-175.

- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1998): *La Barraca. Teatro Universitario* [1976], seguido de «Federico García Lorca y sus canciones para “La Barraca”, en transcripción musical de Ángel Barja», ed. Jorge de Persia, Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación Sierra-Pambley.
- SALAÜN, Serge, ed. (1999): «Introducción», en G. Martínez Sierra, *Teatro de ensueño. La intrusa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 9-103.
- _____ (2002): «Maeterlinck en Espagne», en *Le métissage culturel en Espagne*, ed. J. R. Aymes y S. Salaün, París, PSN, pp. 221-255.
- _____ (2003): «El teatro extranjero en España», en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, II, pp. 2575-2600.
- SALAÜN, Serge; RICCI, Evelyne; y SALGUES, Marie, eds. (2005): *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos.
- SALINAS, Pedro (2001): «El signo de la literatura española del siglo XX», en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 35-47.
- SÁNCHEZ, José A., ed. (2005): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ ÁVILA, Cristina (2005): «El poeta y el tiempo: *La familia interrumpida*, de Luis Cernuda», en MATAS CABALLERO *et alii* [2005], pp. 573-586.
- SÁNCHEZ MONTES, María José (2004): *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (2001): «Maniqués escénicos», en *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología*, ed. Rosa de Diego y Lydia Vázquez, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 111-123.
- SAPEGNO, Natalio (1960): *Compendio di Storia della Letteratura italiana*, Florencia, La Nuova Italia.
- SARASOLA, Daniel, ed. (2011): *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, Madrid, Fundamentos.
- SEABRA, José Augusto (1974): *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, São Paulo, Perspectiva.
- SENA BRE, Ricardo (2000): «De nuevo Maeterlinck en España (Testimonios y documentos)», *Correspondance*, 6, pp. 136-148.
- SEQUEIRA, Diego Manuel (1964): *Rubén Darío criollo en El Salvador*, Nicaragua, Hospicio.

- SERRANO, Virtudes (2003): «*La familia interrumpida*, de Luis Cernuda: texto y representación», en *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, pp. 221-238.
- SIGUAN, Marisa (2003): «Ibsen en España», en J. HUERTA CALVO, dir. *Historia del teatro español*, II, pp. 2155-2175.
- SILVA UZCÁTEGUI, Rafael Domingo (1925): *Historia crítica del modernismo en la literatura castellana. Estudio de crítica científica. Psicopatología de los corifeos del modernismo, demostrada con los actos, las teorías, las innovaciones y las poesías de ellos mismos*, Barcelona, Vda. de Luis Tasso.
- S[IMON], J[ohn] (1974): «Prose poem (poem in prose)», en Alex Preminger, Frank J. Warnke y O. B. Hardison, Jr. (eds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton U. P., pp. 664-666.
- SIMÓN-PIERRET, Jean-Pierre (1983): *Maeterlinck y España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- SOBEJANO, Gonzalo (1967): *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.
- _____ (1973): «Razón y suceso de la dramática galdosiana», en Douglas M. Rogers, ed., *Benito Pérez Galdós*, pp. 465-466.
- SORIA ORTEGA, Andrés (1986): «Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte», en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 149-179.
- SPANG, Kurt (1991): *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.
- _____ (1996): *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2006): *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Laberinto.
- STAROBINSKI, Jean (2007): *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada.
- STEINER, George (1970): *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila.
- STOREY, Robert (1985): *Pierrots on the Stage of Desire. Nineteenth-Century French Literature Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press.
- SZONDI, Peter (1975): *Das Lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.
- _____ (1994): *Teoría del drama moderno (1880-1950)* [1956], Barcelona, Destino; incluye también el ensayo *Tentativa sobre lo trágico*.

- TABUCCHI, Antonio (1997): «*El Marinero* [de Fernando Pessoa], ¿un acertijo esotérico?», en *Un baúl lleno de gente*, Madrid, Huerga & Fierro, pp. 123-129.
- TAXIDOU, Olga (2007): *Modernism and Performance. Jarry to Brecht*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- TODÓ, Lluís M^a (1987): *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos.
- TODOROV, Tzvetan (1983): «Poetry without Verse», en Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practise*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 60-78.
- TOLEDANO MOLINA, Juana (2005): *El sueño simbolista. Vida y obra de Ramón Goy de Silva*, Córdoba, Diputación de Córdoba.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1956): *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- _____ (1957): *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.
- _____ (1963): *Literatura española contemporánea* [1949], Madrid, Guadarrama, 2 vols.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1977): «Teoría del teatro en Pedro Salinas», *Ínsula*, 370, p. 10.
- _____ (1982): *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, SGEL.
- TRANCÓN, Santiago (2006): *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos.
- UBERSFELD, Anne (2004): *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- UCELAY, Margarita (1992): «El Club Teatral Anfístora», en en DOUGHERTY y VILCHES [1992], pp. 453-470.
- UNAMUNO, Miguel de (1934): «Prólogo», en *El hermano Juan o el mundo es teatro*, Madrid, Espasa-Calpe.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (2006): *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla, Fundación «El Monte».
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1956): *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.

- _____ (1967): «Modernismo y generación del 98 en la literatura española», en *Historia general de las literaturas hispánicas* [1949], dir. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, pp. 65-236.
- _____ (1983): *Historia de la literatura española* [1938]. Tomo v. *Del realismo al vanguardismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 9ª ed. ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del, eds. (1994): *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.
- VEGA, Lope de (2006): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], ed. Enrique García-Santo Tomás, Madrid, Cátedra.
- VELTRUSKÝ, Jirí (1997): «El texto dramático como uno de los componentes del teatro» [1976], en Bobes Naves, María del Carmen, ed., *Teoría del teatro*, Madrid, Síntesis, pp. 31-55.
- VICENTE, Isabel, ed. (2003): «Introducción», en A. CHÉJOV, *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 9-87.
- VILLAESPESA, Francisco (1911): «Los poetas de la piedra», en *El Imparcial* (28-VIII).
- _____ (1912): «Autocrítica» a *El alcázar de las perlas*, Madrid, Renacimiento.
- _____ (1912b): «La ciudad de la poesía», en *El Imparcial* (5-VIII).
- VILLANUEVA, Darío, ed. (1983): «Prólogo», en *La novela lírica*, Madrid, Taurus, pp. 9-23.
- WELLEK, René (1970): «The Term and Concept of Symbolism in Literary History», en *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- WELLEK, René, y Austin WARREN (1974): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed., 2ª reimpr.
- WIGGINS, Kayla McKinney (1993): *Modern Verse Drama in English*, Westport, Greenwood Press.
- WILSON, Edmund (1989): *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)*, Barcelona, Versal.
- YEATS, William Butler (1962): «Algunas magníficas obras teatrales del Japón» [1906], en *Teatro completo y otras obras*, pp. 1258-1273.
- YXART, José (1987): *El arte escénico en España [1894-1896]*, Barcelona, Alta Fulla.

ZAVALA, Iris M. (1963): *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, Universidad.

ZOLA, Émile (1988): «El Naturalismo en el teatro» [1879], en *El Naturalismo*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península, pp. 109-146.